



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JOÃO ANDRÉ BRANDÃO CREPSCHI

**UIVO, DE ALLEN GINSBERG:
UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO**

**CAMPINAS
2017**

JOÃO ANDRÉ BRANDÃO CREPSCHI

**UIVO, DE ALLEN GINSBERG:
UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno João André Brandão Crepschi e orientada pela Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

**CAMPINAS
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1435256

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C863u Crepschi, João André Brandão, 1989-
Uivo, de Allen Ginsberg : uma análise do imaginário / João André Brandão
Crepschi. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Ginsberg, Allen, 1926-1997. Uivo - Crítica e interpretação. 2. Bachelard,
Gaston, 1884-1962 - Filosofia. 3. Poesia americana - História e crítica. 4.
Imaginação na literatura. 5. Imagem (Filosofia) na literatura. I. Costa, Cristina
Henrique da, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Allen Ginsberg's Howl : an analysis of its imagery

Palavras-chave em inglês:

Ginsberg, Allen, 1926-1997. Howl - Criticism and interpretation

Bachelard, Gaston, 1884-1962 - Philosophy

American poetry - History and criticism

Imagination in literature

Image (Philosophy) in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Tiago Guilherme Pinheiro

Ana Maria Lisboa de Mello

Data de defesa: 26-04-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Tiago Guilherme Pinheiro

Ana Maria Lisboa de Mello

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Eduardo Horta Nassif Veras

IEL/UNICAMP
2017

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

A papai, que, entre e a dor e o riso, ensinou-me que a vida é uma (majestosa) repetição de fatos...

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro.

À Profa. Dra. Cristina H. da Costa, minha orientadora, por me mostrar, mais e mais, que tudo é complexo e hermenêutico; por me ler sempre em rigor e respeito; por me ter conduzido com paciência e afeto pelas searas da imaginação bachelardiana.

Ao Prof. Paulo de Moraes, que, no teatro, fez-me amante da palavra e da marginalia.

Ao Prof. Djalma Rebelatto Gouveia, que, primeiro e simples, me apresentou à beleza das Letras.

Ao Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson, *ultimate beat* do IEL, pelas provocações, leituras, vertigens e desbundes intelectuais.

A meus pais, João Alberto Crepschi (em memória) e Jaira Lopes Brandão Crepschi, pela vida, pelo amor e pela educação que me deram.

A meu irmão, Vinícius Brandão Crepschi, pelas aulas de inglês.

A meus avós paternos, Ephigênia Volpe Crepschi (em memória) e João Crepschi (em memória), pelo colo cálido e pelas delícias de infância.

A meus avós maternos, Jacyra Lopes Névoa e Balbino Geraldo Brandão, pelo incentivo e por me ensinar que nesse mundo só se deixa mesmo é saudade.

A meus amigos Marcelo Cássio Liano, Franciane Arnold, Janis Souza, Lucas Silvério e Sarah Valle, pelas conversas, cafês, girassóis, madrugadas, rios e trocas.

Aos colégios Puríssimo Coração de Maria (Rio Claro-SP) e Portinari (Limeira-SP), em especial, nas figuras de Edmilson Sacramento, Huemerson Maceti, Carlos Moraes e Rafael Lucas Oliveira, que sempre me incentivaram a ser professor-e-pesquisador.

A meus alunos, que me fizeram voltar a Ginsberg e que, com provocações, ensinamentos e carinho, iluminam a estrada da minha vida: a Educação.

Enfim, aos funcionários, em especial os da secretaria de Pós-Graduação e os Biblioteca, do IEL/UNICAMP por tornarem mais leve a minha caminhada.

The road of excess leads to the palace of wisdom.

William Blake

*

*They are murdering all the young men.
For half a century now, every day,
They have hunted them down and killed them.
They are killing them now.
At this minute, all over the world,
They are killing the young men.
They know ten thousand ways to kill them.
Every year they invent new ones.
In the jungles of Africa,
In the marshes of Asia,
In the deserts of Asia,
In the slave pens of Siberia,
In the slums of Europe,
In the nightclubs of America,
The murderers are at work.*

Kenneth Rexroth

*

*(...) but there would be no anxious angels telling them
how heaven is
the perfect picture of
a monarchy
and there would be no fires burning
in the hellish holes below
in which I might have stepped
nor any altars in the sky except
fountains of imagination*

Lawrence Ferlinghetti

RESUMO

O trabalho desenvolve uma análise do imaginário do poema “Uivo” (“Howl”), de Allen Ginsberg (1926-1997), publicado em 1956, com base nos pressupostos da filosofia da imaginação poética de Gaston Bachelard (1884-1962). Após uma apresentação crítica dos principais gestos de leitura do “Uivo”; uma descrição do poema em sua integralidade e uma breve exposição da poética de Bachelard, procede-se a uma leitura poética das imagens mais relevantes, sem preocupação com a totalidade do poema. Por fim, partindo do conceito de “imaginário” (WUNENBURGER, 2003), são propostas dez “linhas de forças”, que percorrem “Howl” de fora a fora, produzindo sentidos e fomentando o cintilar das imagens.

Palavras-chaves: Beat. Ginsberg. Uivo. Poesia. Bachelard. Imaginação. Imagens.

ABSTRACT

This thesis develops an analysis of the imagery of “Howl”, poem by Allen Ginsberg (1926-1997), published in 1956, set on the principles of the Gaston Bachelard’s (1884-1962) philosophy of poetical imagination. After a critical presentation of the main readings of “Howl”; a description of the whole poem in its integrality and a brief exposition on Bachelard’s thought, a poetical reading of the most relevant images is made, without thinking about entirety . Lastly, departing of the concept of “imagery” (WUNENBURGER, 2003), ten “power lines”, that cross the poem as a whole, are proposed, producing meanings and fomenting scintillating images.

Keywords: Beat. Ginsberg. Howl. Poetry. Bachelard. Imagination. Images

SUMÁRIO

Procurando.....	p.15
1. O dito e o a dizer-se: o estado atual da questão.....	p.18
2. “Uivo” ad corpus.....	p.33
2.1. Parte I: Sobre Loucos e Santos.....	p.34
2.2. Parte II: O Moloch devorador.....	p.46
2.3. Parte III: Mãos dadas, mãos atadas.....	p.48
2.4. Nota de Rodapé para Uivo: consagração e girassol.....	p.49
2.5. Adendo importante.....	p.50
3. Imaginando Bachelard imaginando.....	p.53
4. Catálogo das naus poéticas de “Howl”	p.80
4.1. Imagens ígneas do Moloch.....	p.81
4.2. Os rios, as ruas.....	p.84
4.3. Um grito no ar: mobilismo e liberdade(s)	p.85
4.4. Uivos pétreos, uivos minerais.....	p.90
4.5. Imagens de repouso em “Uivo”	p.94

4.6. “Howl” e o devaneio da anti-casa.....	p.95
4.7. Imagens de consagração.....	p.99
4.8. O esperma como matéria purificadora.....	p.100
5. O imaginário de “Howl”: linhas de força	p.102
5.1. Prolegômenos.....	p.103
5.2. Simpatia e identificação com o rejeitado, o místico, o marginal, o individual, o louco.	p.104
5.3. Homenagem aos mistérios místicos.....	p.105
5.4. A loucura e a expressão natural de êxtase.....	p.107
5.5. Amor ablativo, gentileza e abraço.....	p.109
5.6. Afirmção da experiência individual e da intensidade.....	p.111
5.7. A dureza ubíqua e tentacular do Moloch.....	p.113
5.8. As quedas e o movimento idealizante das imagens de subir.....	p.115
5.9. Casa que repele, casa que acolhe.....	p.118
5.10. Pansexualidade, amor e esperma.....	p.120
5.11. Ritmo e experiência de leitura.....	p.122
À guisa de conclusão.....	p.124

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.127
--	--------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>NC e Natalie Jackson</i> , Allen Ginsberg.....	p.131
Figura 2. <i>Moloch</i> , Harry Redl.....	p.132

LISTA DE ANEXOS

1. “Uivo” (Tradução de Cláudio Willer).....p.134
2. “Howl” (Allen Ginsberg).....p.143

Procurando...

“estou procurando, estou procurando”... Assim começa o monólogo de G.H., no romance estranho de Clarice Lispector e é como desejo iniciar (algo inicia-se, de fato?) minha dissertação de mestrado. Tal qual a personagem dígrafa de Lispector, inda estou tentando entender, tentando compartilhar com alguém – que não conheço – o que vivi. E nem sei o que vivi, sei que intenso o bastante para me desorganizar, já que estudar poesia é mesmo um jogo constante de reelaboraões, desilusões, fra(n)quezas e iluminuras...

A citação de Clarice num trabalho sobre o poema “Uivo”, de Allen Ginsberg, não é, contudo, tão fortuita quanto possa parecer: ingressei no mestrado, em 2013, com o intento de ler o romance de Lispector sob um viés heideggeriano. Fui, entretanto, persuadido do contrário pela minha futura orientadora, com o argumento de que a literatura não se subordina à filosofia, de modo que nem precisa ou deve justificar suas teses. Migrei, assim, para uma paixão minha antiga, a literatura *beat*, e revisei “Howl”, poema da minha juventude, o qual venho tentando, hoje, ao além da atual pesquisa, apresentar a meus alunos adolescentes, no Ensino Médio. Julgava, inicialmente que, repetindo vícios herdados da graduação, “aplicaria” ao poema teorias “portáteis” e diria dele verdades, num sentido quase Iseriano do termo. Fui novamente desorientado: ensinou-me Bachelard, leitura então sugerida por minha orientadora, a imaginar livremente diante de um poema, a sentir e saborear suas imagens, em suas durezas, resistências, diafaneidades e enganos. Tudo o que sabia (sabia?) de Ginsberg, as malas prontas e as fixidezes todas dissolveram-se, então. E, creio, não abandonei o rigor, antes vislumbrei-o mais de perto, já que toda aproximação de um poema que não seja imaginária parece-me, hoje, pouco profícua. É este o pressuposto central desta pesquisa, de três anos, em torno do poema “Uivo” (1955) de Allen Ginsberg. Como ficará mais claro adiante, preocupam-me as imagens do poema, mais que sua totalidade, pois enquanto discorro sobre elas, imagino-as, deixo-as falarem dentro em mim, fazendo-me, nos dizeres de Bachelard, “sonhar diferentemente”...

Há no “Uivo” um excesso, na contramão da apatia tão hodierna, excesso que, como nos diz Blake, “conduz ao palácio da sabedoria”. Há visões e descidas ao inferno, sua condição *sine qua non*. Há subversão das normas quanto à sexualidade, a drogas, à loucura, e uma visão política centrada num Eros maior que a divisão dicotômica dos sexos e gêneros, do normal e do anormal, do certo e do errado. Há também e, sobretudo, muita imaginação. Tudo isto, que me atraiu enquanto jovem, atrai-me ainda enquanto leitor-pesquisador e é também o que procuro levar a meus alunos adolescentes, a quem leio em voz alta, verso a verso, o poema de

Ginsberg. Propus-me, ainda, a escrever um pastiche do “Uivo”, a fim de, através da escrita literária, entender coisas que o distanciamento crítico, por vezes, poda. No pastiche, trago experiências minhas e muito do que ouvi de meus alunos, exercitando, ali, algo do surrealismo – a engendrar imagens, por vezes, automáticas – e muito do ritmo e da respiração do poeta *beat*.

“Howl”, ele próprio, entretanto, se foi importante para tantas e sucessivas gerações, é, em si, central e decisivo dentro do que se convencionou chamar de Geração Beat¹, termo expandido por um de seus “cabeças”, Jack Kerouac. O poema, publicado em 1956 pela City Light Books, lido publicamente em diversas ocasiões, teve seu autor processado por obscenidade entre 1956 e 1957 e é, segundo Watson (1995) – esta a leitura mais clássica que dele se faz dentro e fora da Academia – a “épica apologia de sua geração” (p.6), pois, como bem complementa o crítico André Bueno (1981):

É como se, inicialmente, Ginsberg se dispusesse a escrever uma poesia de aflição encolerizada: bradar contra a angústia do mundo que ele e seus amigos mais chegados experimentaram nas sarjetas, guetos e instituições mentais de nossa sociedade. O que resultou desse sofrimento foi um uivo de dor. No fundo desse uivo, porém, Ginsberg descobriu o que o Moloch burguês mais desejava sepultar em vida: os poderes curativos da imaginação visionária. (p.72) (grifo meu)

O poema, assim, teve relevância dentro da cultura *beat*, porque sintetizou uma época, “desrecalcando” marginais, através de expedientes poéticos que, se devem muito, por um lado, à tradição que os precede (Whitman, Blake, Pound, Eliot, Williams, Baudelaire etc.), têm, por outro lado, sua própria originalidade, em apresentando um ritmo que mimetiza o *jazz bebop*, música intensa dos negros norte-americanos, altamente improvisada e subversiva. Parafraseando Michael McClure, *beat* graúdo, por mim traduzido, talvez seja o “Uivo” a recusa poética a voltar para “o silêncio cinza, frio e militarista, o vazio intelectual, o país sem poesia, a insipidez espiritual”² (1982: 13). É, como nos parece e como essa última citação parece respaldar, um grito pela imaginação, sepultada pelo arsenal capitalista e militar do pós-guerra.

¹ Beat, palavra polissêmica em inglês, pode referir-se ao ritmo (do *jazz bebop*, tão relevante aos artistas desta geração), embalo, fluência, improviso, bater e até mesmo beatificar, o que denota, por si só, uma atitude de contestação, mas associada a uma busca por espiritualidade.

² „None of us wanted to go back to the gray, chill, militaristic silence, to the intellectual void – to the land without poetry – to the spiritual drabness. We wanted to make it new and we wanted to invent it and the process of it as we went into it. We wanted voice and we wanted vision” (McClure, 1982, p. 13)

Nesse sentido, impôs-se-nos, aqui, uma análise do imaginário do poema – modo de lê-lo, imaginando, reavivando suas imagens – pois, do contrário, não estaríamos, também nós, sepultando o que é, de fato, subversivo no texto: sua capacidade de nos fazer imaginar? Do contrário, não faríamos coro com certo discurso que valoriza artistas marginais mais enquanto atores sociais e culturais que enquanto estetas e criadores de engenho e de arte? Ora, uma vez que enquadrar “Howl” em influências de escola, biografias, teorias extrínsecas e quejandos me pareceu contraproducente, quero pensar o “Uivo” em suas imagens poéticas que nos fazem imaginar, libertando-nos do meramente sensório e da, por vezes, autocrática função do real. Interessa-me pensar o poema hoje, como jovem sobrevivente de um mundo onde não há mais tempo para a temporalidade de que a imagem e a imaginação necessitam, e daí, talvez, a atualidade do texto de Ginsberg e, quiçá, relevância do meu.

Essa dissertação propõe o seguinte percurso: no primeiro capítulo, esboça-se o “estado atual da questão”, discernindo tendências na fortuna crítica do poema em questão e mostrando as principais limitações destas. Ou seja, busca-se, aqui, apresentar o “dito”, para melhor preparar o “a dizer”. No segundo capítulo, com vistas a uma melhor compreensão da análise das imagens do poema, a qual apresentamos nos capítulos 4 e 5, tratamos dele em sua integralidade, numa espécie de descrição que leva em conta um plano composicional de conjunto estruturado, e a explicitação de certas referências estéticas, mas não só, evocadas pelo poeta. No terceiro capítulo, aproximamo-nos da filosofia de Gaston Bachelard, mais especificamente de seus estudos sobre a imaginação poética, base teórica da presente dissertação. No quarto capítulo, lemos algumas imagens poéticas do “Uivo”, mais ou menos despreocupados com uma ideia de totalidade, concebendo, assim, um catálogo das naus poéticas do poema. No quinto e último capítulo, munidos do conceito de “imaginário” (WUNENBURGER, 2003), buscamos uma totalidade mais ou menos coerente” entre as imagens poéticas de “Uivo”, tracejando dez “linhas de forças” dentro do poema, que, a nosso ver, percorrem-no de fora a fora, produzindo sentidos e fomentando o cintilar das imagens. Por fim, apresentamos, na “Conclusão”, uma síntese dos principais resultados desta pesquisa, expostos com vagar ao longo dos capítulos.

CAPÍTULO I

O DITO E O A DIZER: O ESTADO ATUAL DA QUESTÃO

Para melhor situação de nosso problema de leitura, esboçamos, a seguir, um panorama das principais interpretações feitas sobre o poema em questão nesta dissertação. Obviamente, há pouquíssima bibliografia em português, de modo que sempre que houver citações, elas aparecerão por mim traduzidas no corpo do texto e no original em inglês nas notas de rodapé.

Um primeiro gesto de leitura digno de nota e, talvez, o mais comum diante do poema de Ginsberg é o biográfico. Referimo-nos, aqui, sobretudo, ao antológico livro de Jonah Raskin, “American Scream: Allen Ginsberg’s Howl and the Making Of the Beat Generation”, publicado em 2004. O autor, ali, começa afirmando que o “Uivo foi um produto da Guerra Fria” (p.3)³ e, daí em diante, apresenta uma série de contextos históricos como a Segunda Guerra Mundial, o macarthismo e a Guerra Fria, os quais seriam, na visão do autor, importantes para a compreensão do poema. Raskin conta-nos, ainda, algo da história de “Howl”, como sua leitura na Six Gallery em 7 de outubro de 1955 e o subsequente processo por obscenidade, entre 1956 e 1957.

O crítico concorda com Michael McClure – na medida em que este afirma se tratar de um poema em que se manifesta o socialismo (p.8) – e rastreia as influências literárias de Ginsberg, tais como Walt Whitman, Charles Baudelaire, William Carlos Williams etc., mapeando referências intertextuais do poema, tais como John Donne, William Blake, Arthur Rimbaud e William Carlos Williams. Durante boa parte do ensaio, ainda, detém-se o crítico sobre a importância da oralidade, isto é, sobre como, segundo ele, o poema foi criado para ser lido em voz alta e foi se modificando a cada leitura feita por Ginsberg, até o fim de sua vida.

Boa parte da juventude de Ginsberg, tanto os tempos de universitário em Columbia, quanto sua temporada na Europa são descritos à larga pelo crítico, que vai, aqui e ali, atando a vida pessoal do poeta com sua produção poética. Há, também, espaço no livro de Raskin para uma explanação acerca das críticas destrutivas que o poema recebeu e sobre a “guerra cultural” que se estabeleceu entre os *beats* e os literatos *square* de Columbia.

Mais que resenhar o livro de Jonah Raskin, queremos, aqui, ater-nos a algumas afirmações críticas suas acerca do poema. Na página 23, ele afirma que Ginsberg “insistiu que, num nível mais profundo, o poema fosse ‘energético & salubre & preferivelmente afirmativo e compassivo’”⁴. Trata-se, ainda segundo o crítico, de um poema sobre loucura e de tom apocalíptico (p. 25), em que Ginsberg “mitologizou a vagina e o ventre como lugares escuros e

³ „Howl was a product of the Cold War“ (p.3)

⁴ “he insisted that at a deeper level the poem was ‘energetic & healthy & rather affirmative & compassionate’ (p. 23);

fúnebres” (p. 33)⁵. Raskin observa que é quase sempre noite no “Uivo”, nota que há muita agilidade – de modo que “Howl” seria um “*bookmovie* – um poema com imagens que se movem” (p. 129) e observa certa oscilação entre humor/satisfação e depressão no poema. A parte I, por exemplo, apesar de ser das mais fortes e mórbidas, terminaria com um “senso de triunfo e uma satisfação pessoal”.

Jonah Raskin afirma também, e isso interessa-nos mais para a crítica que queremos operar, que o “‘Howl’ espelhou mudanças culturais que estavam acontecendo, quando surgiu, [de modo que] o poema aceleraria o passo da mudança também” (p. 127)⁶. Afirma que as “drogas [usadas por Ginsberg] abriram um mundo interior que levou ao Uivo” (p.130)⁷, que o poema “mitologiza a própria vida de Ginsberg e as vidas do pequeno grupo de amigos ‘destruídos pela loucura’” (p. 145)⁸ e que, quando escreveu os primeiros versos do poema “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus”, Ginsberg “pretendia ser literal e não metafórico” (p. 165)⁹. Por fim, na página 224, afirma:

*Ele [Ginsberg] capta o sentimento de perdição e desespero que muitos americanos experimentaram, em decorrência da Segunda Guerra Mundial. E ele registra o sentimento americano de renovação e renascimento. A América de Ginsberg é tanto inferno, como paraíso. É o país da estrada aberta e do fim funesto da civilização.*¹⁰

Se tanto insistimos na resenha de algumas das ideias de Raskin, é porque parece-nos que elas são exemplo claro de um gesto de leitura dos mais recorrentes ante o poema de Ginsberg: o biocentrismo. Enfatiza-se muito, aqui, de que modo a vida pessoal interferiu na concepção do poema, o que nele há de “real” e/ou de geracional e, com isso, imprime-se certo autoritarismo que nos obriga, enquanto leitores, a decodificar cada passagem de acordo com algum fato da vida pessoal do autor ou mesmo do contexto histórico, pois, como está dito, o próprio autor pretenderia ser “literal e não metafórico”.

⁵ “In his poetry he mythologized the vagina and the womb as dark, deadly places”. (p. 33)

⁶ “So, Howl mirrored the cultural changes that were taking place; as it turned out, the poem would accelerate the pace of change, too”; (p. 127);

⁷ “drugs opened na interior world that led to Howl” (p. 130)

⁸ “it mythologizes Ginsberg’s own life as well as the lives of a small group of friends ‘destroyed by madness” (p. 145);

⁹ “When he wrote, ‘I saw the best minds of my generation destroyed by madness’, he meant to be literal, not metaphorical.” (p. 165)

¹⁰ “He [Ginsberg] captures the feeling of doom and despair that many Americans experienced in the wake of World War II. And he records the American sense of renewal and rebirth. Ginsberg’s America is both hell and paradise. It’s a land of the open road and the dead end of civilization.”

Cláudio Willer, primeiro tradutor do poema para o português, em prefácio e em nota à sua edição, segue, parece-nos, a mesma tendência crítica biocêntrica. Justifica-se Willer por ter inserido às margens do poema tantas notas sobre a vida de Ginsberg:

Justifica-se por tratar-se, em boa parte, de literatura que fala de acontecimentos reais, embora de modo alusivo e condensado. Interessa, portanto, indicá-los, por mais que houvessem sido reelaborados. (WILLER, 2010: 8)

Ao longo do prefácio, dá-nos várias indicações sobre a geração *beat* e sobre a vida de Allen Ginsberg, relacionando, aqui e ali, estas indicações com passagens do “Uivo”. Tratando, por exemplo, da alucinação de Joan Burroughs¹¹, que usava drogas alucinógenas e ouvia vozes em decorrência disso, Willer coloca entre parênteses “escutando o Terror através da parede”, de Uivo [Parte I, v.8] (p. 15). Essa visada biocêntrica adequa-se bem ao poeta, segundo o crítico e tradutor, pois trata-se de escritor visionário, que “instaura a confusão entre os dois planos, da criação e da vida.” (p. 18). A situação de Ginsberg, visto o poeta pelo prisma de certo objetivismo poético, torna-se também outro bom argumento para se pensar biograficamente o poema, ainda na referida visão de Willer. Vejamos o que diz o tradutor:

A leitura dos trechos mais delirantes ou exuberantes como escrita automática pode levar a uma compreensão superficial da sua obra. Em uma das cartas que me enviou, Ginsberg manifestou sua objeção a associações demasiado subjetivas. Textos como aqueles que escreveu sob efeito de alucinógenos também são descrições, tentativas de relatar o que estava vendo e sentindo. Desde a poesia urbana, com nomes de ruas e lugares, à descrição detalhada de relações sexuais, ele reintroduziu a dimensão do concreto, contraposta ao abstrato-metafísico, ao vago e genérico. Procurou uma poesia com os pés no chão. (p. 65)

Trechos como este demonstram certa reverência do crítico ante o discurso que o autor faz de sua própria obra. Já não nos convidara Barthes para o enterro do autor, condição, segundo ele, *sine qua non*, para o nascimento do leitor? Claro que as anotações de Willer, fruto de um trabalho sério, podem ter relevância. Elas ajudam, de algum modo, e criam outros níveis de leitura, expandem os horizontes de explicação e têm validade dentro de um certo tipo de crítica.

¹¹ Joan Vollmer, integrante do círculo *beat*, mulher de William Burroughs, assassinada acidentalmente pelo marido.

Não é, contudo, o que almejamos desenvolver neste trabalho, pois parece-nos que destacar o biográfico e o histórico é deixar o estético em segundo plano, fortalecendo um preconceito denunciado pelo próprio Willer e que se define como “discutir a Beat como fenômeno comportamental, desconsiderando-a como literatura” (p. 35). Ora, se se pretende desfazer o preconceito diante da Beat reivindicada como literatura, é preciso analisá-la enquanto fenômeno estético, imaginativo, genuinamente poético. O que não parece estar fazendo o texto de Cláudio Willer, o qual, através de diversas notas biográficas dá preferência para o aspecto comportamental concreto ao qual se vincularia esta poesia.

Outros materiais bibliográficos são representativos desta visada mais biocêntrica do poema de Ginsberg, como, por exemplo o livro “Howl for Now: a celebration of Allen Ginsberg’s epic protest poem”, organizado por Simon Warner (2005), um volume associado a uma performance baseada em e em homenagem ao poema de Ginsberg, no Clothworker’s Centenary Concert Hall na Escola de Música da Universidade de Leeds, no Reino Unido. Neste livro, preza-se por certa interdisciplinaridade, congregando artistas de várias áreas (cinema, artes plásticas, música etc.) e críticos que tiveram contato pessoal com Ginsberg. Há, aí, para além das análises das potencialidades artísticas do poema, muitos relatos pessoais, o que reforça a visada biocêntrica a que vimos nos referindo. Outra obra recente, pautada, inda que mais superficialmente, pela visada biográfica, é “The poem that changed America: ‘Howl’ fifty years later” (2006), coletânea de 24 ensaios sobre o “Uivo”, organizada por Jason Shinder. Ali, trata-se menos de ensaios críticos que de narrativas pessoais escritas por autores conhecidos norte-americanos sobre como o poema de Ginsberg mudou suas vidas. Como quer que seja, o livro inclui ensaios que analisam determinados temas do poema, tais que sexualidade, loucura, política, judaísmo etc.

Na contramão dessa tendência, a leitura biocêntrica do poema “Howl” enquanto atitude não reflexiva dos críticos é analisada e criticada por Jason Arthur (2010), num artigo em que este último procura não só apontar para o crescimento frenético desta postura crítica, como também apontar mais precisamente suas razões. Segundo ele:

A insistência em que a literatura Beat é, a priori, autobiográfica sobredetermina a recepção contemporânea da literatura Beat, especialmente entre a geração de leitores do século XXI, que poderia não fazer caso das trivialidades ou graus de separação que parecem ser tão importantes para os estudiosos Beat de primeira geração. (...) O objetivo para os

estudiosos da Beat não deveria ser pôr em cena recriações das vidas Beat dentro das páginas de estudo biocêntrico, mas avaliar o valor literário do biocentrismo (p.228)¹²

Ginsberg, segundo Arthur (2010), contribuiu ativamente ele próprio para que este biocentrismo se constituísse, pois autorizou e até mesmo ajudou a organizar edições de suas cartas e diários íntimos. E basta ao leitor, para constatá-lo, folhear a edição crítica de “Howl” (MILES, 1996), em que, com a cooperação do poeta, esclarecem-se, quase que verso a verso, correspondências entre poesia e biografia. Acerca desta correspondência, aliás, alerta-nos Arthur (2010):

Biografia é sempre secundário (...) Menos rigoroso, mais biocêntrico. (...) No processo de produção de impressionantes e exaustivas narrativas biográficas, estes estudiosos [os de tendência mais biocêntrica] veem todos os espaços de escrita como iguais depósitos de fato biográfico. (p. 228)¹³

Não desconsideramos a importância dos estudos biocêntricos ou que relacionam História e Literatura. Não é, entretanto, o que tencionamos desenvolver, tanto por se tratar de matéria já explorada, quanto por nos parecer material insuficiente para a interpretação da obra poética que nos ocupa – cujas imagens, a nosso ver, só são acessíveis através da atividade da imaginação.

Um exemplo interessante para se pensar o poema na contramão do biográfico seria o verso “Eu estou com você em Rockland”, repetido durante toda a terceira parte de “Howl”. Rockland é o nome de um hospício nova iorquino, onde, entretanto, Ginsberg, ele próprio, nunca esteve internado. O que interessa, aqui, é o nome da instituição, que, em tradução literal, é “terra de pedra”, em si, uma imagem poética profícua, como se verá nos capítulos de análise. Outro exemplo relevante é o verso 21, da primeira parte: “sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e enxaquecas da China por causa da falta da droga no quarto pobremente mobiliado de Newark”. Embora a referência, aqui, seja aos tormentos de

¹² „This insistence that Beat literature is at root autobiographical overdetermines the contemporary reception of Beat literature, especially by a twenty-first-century generation of readers who could give a fig about the trivia or degrees of separation that seem to be so important to first-generation Beat scholars. (...) the goal for Beat scholars should not be to stage reenactments of Beat lives within the pages of biocentric scholarship, but to gauge the literary value of biocentrism.“ (p. 228);

¹³ „Biography is always secondary. (...) Less rigorous, more biocentric. (...) In the process of producing impressively exhaustive biographical narratives, such scholars view all sites of writing as equal storehouses of biographical fact.“ (p. 228);

William Burroughs em Tânger, em suas crises de abstinência, deixar de lado o biográfico pode abrir espaço para que se deixe imagens ricas como “suores orientais” ou “enxaquecas da China” falarem dentro em nós. Trata-se, antes, de considerar a imagem poética como Pierre Reverdy (2010), a concebe:

é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes (...) Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas sejam distantes e justas, mais a imagem será forte, mais ela terá a pujança emotiva e de realidade poética. (p. 555)¹⁴

Para além da visada biocêntrica, alguns autores pensaram também o “Uivo” em função de suas conexões de estilo e de temática com autores como Walt Whitman e William Blake e sua filiação a um tipo de lírica moderna, de base baudelairiana, no que tange, por exemplo, ao tratamento do tema do horror das grandes cidades modernas. Neste gesto de leitura, enquadra-se Augusta Vono, autora de “Allen Ginsberg: Portais da Tradição” (1986). Para ela, trata-se aqui de discutir “a posição da poesia de Ginsberg no cenário norte-americano como resposta ao apelo de Whitman aos ‘Poetas do Futuro’, e como resultado da influência de Blake, o místico revolucionário e defensor da justiça social” (p. 17).

Dentre vários e inúmeros elementos que, segundo Vono (1986), aproximam Ginsberg e Whitman, destacamos “A revolta contra os aspectos injustos da sociedade através de uma estrutura rítmica revolucionária [a técnica do catálogo¹⁵, por exemplo], [produtora da] identificação poeta/leitor ao nível de um envolvimento físico e emocional” (p.55).

De Blake, destacamos a seguinte relação estabelecida por Vono (1986):

vemos ‘Howl’ como fruto do casamento do céu e do inferno, proposto por Blake em seu ‘The Marriage of Heaven and Hell’; é a criança autêntica, com a pureza do cordeiro; é o adulto experiente com a mordacidade do tigre; e por se originar de duas forças opostas (o céu e o inferno) ela é a síntese, isto é, a inocência sábia. (...) Para Blake o elemento que poderia

¹⁴ “L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées”; e mais adiante: “Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointain et justes, plus l’image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (REVERDY, 2010, p. 555)

¹⁵ Imagens autônomas que são justapostas, sem preocupação com a lógica. Essa técnica, em “Folhas da Relva”, de Walt Whitman, gera “(...) uma multiplicidade de visões e um ritmo dinâmico, quase hipnótico, como se as palavras disparassem para os olhos do leitor toda a diversidade do Universo” (LOPES, 2008: 139)

oferecer este caminho [o da inocência sábia] é a imaginação que, para ele, é o espaço onde os opostos operam e encontram a harmonia. (p. 69)

Neste sentido, a ênfase dada à imaginação na poesia de Ginsberg vai de encontro à aposta máxima de nosso trabalho. Aliás, ainda sobre esta questão, Vono considera que a “forma condensada ou concentrada da poesia de Ginsberg fortalece a imaginação do leitor, através deste método comprimido de imagens” (p. 75). Um recurso importante, também, o travessão, “sinal de pontuação que dá ao leitor a possibilidade de vislumbrar duas imagens ao mesmo tempo, preenchendo assim todos os espaços, superpondo ideias e imagens”, permitir-nos-ia, diga-se de passagem, associar a poesia de Ginsberg ao cinema de Sergei Eisenstein, em sua ênfase na técnica da montagem.

Vono (1986) faz, também, algumas considerações acerca do ritmo e da forma do poema, destacando sua anáfora em “who” (quem/que), sua agilidade em transpor barreiras, seu “paralelismo climático”, suas sonoridades, sua dissolução de tempo-espaço e seu simultaneísmo. Por fim, após analisar cada parte do “Uivo” – expediente que, a nosso modo, inda que dialogando com esta autora e outros, utilizaremos também na seção próxima –, Vono conclui propondo “Howl” como um grito de liberdade, a apresentar o Sonho Americano “ao leitor de cabeça para baixo e do lado do avesso” (p. 94).

Abrindo ligeiros parênteses, parece-nos interessante, aqui, situar a posição de Ginsberg na história literária americana, sobretudo no que diz respeito ao problema da democracia. Pensemos, assim, em três vértices: Whitman, Pound e Ginsberg. Walt Whitman, lugar-comum dizer, é conhecido como o poeta da democracia, justamente por elogiá-la enquanto promessa. E, como nos esclarece Costa (2001), para o bardo, trata-se de uma

democracia que não se limita a exprimir o habitual conceito de igualdade de direitos, oportunidade de o povo eleger os seus representantes e a consagração da liberdade. Democracia significa, pois, a construção de uma irmandade humana universal em que o individualismo se articule com as relações humanas respeitando a ordem religiosa do universo, e deixando transparecer a harmonia da espiritualidade. Em suma, neste conceito whitmaniano de democracia englobam-se, a meu ver, a re-união do homem com a natureza, e as uniões histórica e geográfica (representadas aqui pela inclusão de todos os povos e religiões passados e presentes). (p.80)

Já em Pound, a democracia apareceria como realidade (indesejada), como bem esclarece Elisabeth Roudinesco, no prefácio que escreveu para uma obra de Hilda Doolittle, integrante do grupo dos imagistas, daí que colega de Pound:

Mas essa revolução estética [o imagismo] vinha acompanhada, nele como em outros, de um projeto ideológico antimoderno, conservador e antidemocrático. Considerando o sexo como um sacramento e o poeta como um eleito dos deuses, Pound rejeitava tanto o socialismo, ópio das massas, quanto o capitalismo, religião dos burgueses inspirados pelo espírito da usura. E a esses dois flagelos – ambos de inspiração democrática – ele opunha o ideal de uma sociedade hierarquizada e antijudaico-cristã, fundada no culto das elites e dos heróis, únicos capazes de impedir a humanidade de ser destruída pelo liberalismo e pela plutocracia. (p.13)

A Ginsberg coube a missão de confrontar poeticamente a democracia como pesadelo. Não se trata de condená-la ou de profetizá-la, mas de pensar um país em frangalhos, antípoda máximo do “sonho americano”...

Do trabalho de Vono (1986) nos distanciamos por não estarmos interessados num tipo de crítica de influências, intertextualidades e referências, inda que estas estejam, claro, em nosso horizonte. Com o objetivo de evitar reditas críticas, nossa proposta não inclui aproximar o “Uivo” ginsberiano de outros autores do seu tempo e para além dele, nem encontrar em sua poesia ecos de uma modernidade lírica inicialmente plasmada em Baudelaire. Compartilhamos, com Vono (1986), a concepção de que a imaginação é central para o poema, aproximando opostos e subvertendo, de fato, a ordem (ou as ordens: do mundo, da lógica do pensamento racional, do capitalismo etc). E queremos crer, por nossa parte, que só a imaginação fará com que o Moloch burguês, capitalista e repressor (que não reprime mais em negatividade, mas em positividade), não continue vencendo. Na estética, procuramos o caminho para a ética.

Resta-nos mencionar, por fim, três vertentes críticas importantes. Em primeiro lugar, a vertente crítica que tende a pensar “Howl” como objeto político transgressor, capaz de promover (ou incentivar) mudanças, inclusive, mas não apenas, no modo de se entender sexualidade, Eros e homoerotismo. No livro “The Taboo” (2010), editado por Harold Bloom e Blake Hobby, em capítulo chamado “Transgression, Release, and Moloch”, Jeffrey Gray propõe-se a pensar as subversões (não apenas linguísticas) do poema, que o fizeram ser proibido nos Estados Unidos. Segundo o crítico, “‘Howl’ representou o retorno do reprimido –

esteticamente, sexualmente, espiritualmente e politicamente” (p. 39)¹⁶. Para Gray (2010), três grandes tabus são violados por Ginsberg em “Uivo”: o tabu da loucura e da irracionalidade, o tabu da sexualidade fora do casamento e outros constrangimentos morais ligados ao sexo, e o tabu da divisão entre sagrado e profano, “tratando todos os fenômenos, altos e baixos, espirituais e físicos, como simultâneos e num mesmo plano” (p. 39)¹⁷. O crítico ainda estuda os sentidos de *mad* (“louco”) e *madness* (“loucura”) no poema, os tropos da nudez e o efeito de espontaneidade da linguagem, que pode ser correlacionado ao *jazz*, ao surrealismo, ao budismo etc. Vê-se que, aqui, o poema é lido como objeto transgressor, que abre caminhos para certas subversões no domínio social, ou ainda pode ser considerado ele próprio, enquanto poema, como subversão. O estético a serviço do político. Pergunto-me: é hoje o poema subversivo? Em quê? E como? Talvez, como tentaremos propor, sua força de subversão se esteie justamente em seu poder de fazer imaginar e movimentar imagens, na contramão de uma sociedade embrutecida pelo Moloch, hoje digital, sem tempo pra segundas leituras. “Sofia! Era só uma poesia”, canta Luiz Tatit, mas a musa não ouvia...

Em capítulo do livro “21st-Century Gay Culture” (2008), organizado por David A. Powell, o professor Jonathan D. Katz, num artigo intitulado “Allen Ginsberg, Herbert Marcuse, and the politics of Eros” defende a tese de que “‘Howl’ não é um poema *gay*, ao menos não como usamos o termo hoje” e que “Ginsberg não é de fato um poeta *gay* – homoerótico, mas não *gay*” (p.1)¹⁸. Isto porque “Howl” “frequentemente invoca uma margem social largamente despreocupada com diferenciação sexual, um grupo de pessoas unidas por relaxamento e não o acirramento de diferenciações de gênero ou sexo” (p.2)¹⁹. Katz aproxima esta despreocupação com as diferenças de sexo e gênero ao que Herbert Marcuse cunhou como “Eros”, isto é, como capacidade humana universal, “mecanismo de divergência social compreensiva e engajamento ativista” (p.7)²⁰. Segundo Katz, tanto para Marcuse como para Ginsberg, o Eros “tornou-se uma alegoria para a busca de um engajamento na vida que, dirigido pelo prazer, seja não-produtivo (...) [um prazer] com valor de uso, mas não valor de troca.” (p. 14). Não se trataria, assim, de diferenciar prazer heterossexual de prazer bi ou homossexual, pois, consoante Katz, Ginsberg e Marcuse ocupam-se de um prazer amplo, não capitalizável, orgiástico e plural. O capítulo, filiado aos estudos de teoria *queer*, interessa-se mais em verificar de que modo Ginsberg

¹⁶ “Howl represented the return of the repressed – aesthetically, sexually, spiritually, and politically.” (p. 39).

¹⁷ “Treating all phenomena, high and low, spiritual and physical, as simultaneous and on an equal plane” (p.39)

¹⁸ „Howl is not a gay poem at all, at least not as we use the term today, and that Ginsberg is not really a gay poet—homoerotic to be sure, but not gay.“ (p.1)

¹⁹ „Howl instead frequently invokes a social margin deliriously unconcerned with sexual differentiation, a ragtag band united by the loosening, not tightening, of gendered and sexual differentiations.“ (p. 2)

²⁰ “Eros as a mechanism of comprehensive social dissent and activist engagement” (p. 7)

encaixa-se ou não dentro de uma literatura que tem por foco central plasmar questões do prazer e da vivência *queer*. Embora, conclui Katz, Ginsberg seja um dissidente (na medida em que desconsidera um Eros homossexual), nem por isso seria menos revolucionário e subversivo. Como se vê, novamente aqui, o poema é lido como objeto político-cultural, e interpretado como tal: seja como objeto positivamente a serviço de certas ideias políticas, seja negativamente como inadequado a elas, mas sempre enquadrado em determinados movimentos, e visto como obra que contribui, ou deixa de contribuir, para a subversão de determinados estados de coisas na sociedade da época ou na sociedade hodierna em geral.

Nesta mesma perspectiva, no artigo “Howling Masculinity: Queer Social Change in Allen Ginsberg’s Poetry”, a professora Dagmar Van Engen começa se perguntando sobre como os personagens do poema de Ginsberg conseguem atingir a mudança social e, sobretudo, questiona se seus poemas “usam, rejeitam ou alteram ideias contemporâneas sobre identidade masculina *gay* nos anos 50” (p.3)²¹. A crítica, a seguir, afirma que a poesia de Ginsberg trabalha com o conceito de “performatividade” de Judith Butler e apresenta, também, as complicadas relações do poeta com o movimento de liberação *gay* norte-americano, já que ele via o discurso desses movimentos como atitudes que facilmente caíam em clichê e acabavam se tornando muito restritivos. Citando Jeffrey Fala, a autora afirma que há ideias de gênero e sexo que, no poema, desconstroem tais categorias naturais. “‘Howl’ focaria, assim, num intermediário entre o essencialismo naturalista e a escolha livre implicada pela performance que considera as nuances dolorosas na norma de gênero” (p.7)²². Por fim, para a autora, o “Uivo” está na contramão de uma patologização da homossexualidade e contribui para a transformação da cidade num espaço mais habitável para os *gays*. (p.10). Como se pode observar, dentro desta leitura, “Howl” seria, ainda aqui, um objeto político de transformação social e parece ser lido sempre em consonância ou dissonância com teorias, movimentos e discursos a ele exteriores. É de se notar que com tais leituras afastamo-nos, mais e mais, das dimensões estética e imaginativa, cedendo espaço para o que poderíamos chamar de invasões de discursos políticos, sociológicos e antropológicos, os quais, se dialogam com a literatura, certamente não a determinam por completo.

Em segundo lugar, mencionaremos também certo gesto de leitura de “Uivo” que tende a observar mais de perto seus aspectos formais e de maneira ainda fortemente marcada pelo

²¹ “Do they use, reject, or alter contemporary ideas about gay male identity in the 1950s?” (p.3)

²² “Howl focuses on a middle ground between naturalist essentialism and the free choice implied by performance that accounts for the painful nuances of gender normativity.” (p. 7)

método de explicação estruturalista, quando não solidário da Linguística. Lucas Skaleberg, no artigo “Candor and Apocalypse in Allen Ginsberg’s Howl” (2008), começa traçando alguns pontos da vida pessoal de Ginsberg e retoma Raskin (2004) no estabelecimento de influências, contextos históricos e biografia do poema. Em seguida, dedica-se a explorar a concepção de Ginsberg (altamente conectada com o Budismo) para o que seja “inspiração” (ato físico de inalar o ar) e expiração, estes conceitos sendo por ele explorados à maneira de apresentação do poema. Aborda, ainda, os diferentes registros linguísticos usados no “Uivo” e a relação entre o estilo de Ginsberg e Kerouac: veloz, espontâneo e a mimetizar o *bebop*, na sua irreverência, improvisação e subversão. Trata-se um pouco, além disso, da questão da nudez e do sexo no poema. Por fim, estuda-se estruturalmente o ritmo de “Howl”, as poucas vírgulas usadas, as repetições, aliteraões e bases fixas. Inda que o prometa, o artigo quase não cita o que há de apocalíptico em “Howl”. No artigo de Skafeller, predomina uma abordagem mais “estruturalista” da poesia de Ginsberg, isto é, uma abordagem que focaliza aspectos formais como repetições, aliteraões e ritmo (este entendido como respiração e alternância de pausas e tônicas).

Em terceiro e último lugar, cabe ainda mencionar a breve resenha do capítulo “Allen Ginsberg’s Howl: A Reading”, constante do livro “The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation” (1990), escrito por Gregory Stephenson. Este crítico interessa-se em considerar “Howl” como “registro de um processo psíquico e em indicar sua relação com tradições literárias e espirituais e com padrões arquetípicos” (p.50)²³. Stephenson pensa o problema da transcendência como central em “Uivo”, pois, segundo o crítico, ali se coloca a questão de ultrapassar o real monótono e devorador, atingir outros estados para depois ter de voltar do transcendente para o real novamente. Além disso, a transcendência, em si, é penosa, porque não apenas feita de prazeres, mas de “ratos ruivos” como propõe Lispector em seu “Perdoando Deus”²⁴, e o próprio ato de procurar transcender é mal visto socialmente e, amiúde, perseguido. Nos dizeres de Stephenson:

²³ „I want to consider ‚Howl‘ as essentially a record of psychic process and to indicate its relationship to spiritual and literary traditions and to archetypal patterns” (p. 50).

²⁴ Crônica integrante do livro “A Descoberta do Mundo”, de Clarice Lispector, publicado em 1984, em que uma mulher fascinada e algo prepotente com a beleza da vida e de Deus, pisa num rato ruivo, símbolo do que é pequeno e sujo, bem como de seus limites.

Esses que procuram [transcendência] são empobrecidos, alienados, presos e levados ao suicídio tanto por conta da hostilidade da sociedade na qual eles procuram, como pela desesperadora natureza da busca ela mesma, com seus terrores e perigos inerentes. (p.52)²⁵

Junguianamente, o crítico procura pensar o arquétipo, por ele denominado, “jornada-noite-mar”, através do qual evoca-se a imagem do sol devorado por um monstro no mar e vomitado no dia seguinte. O equivalente disto são as ancestrais descidas ao inferno (de Homero a Rimbaud, para ater-se ao mínimo), ao escuro e, mesmo, ao inconsciente. Para o crítico, “Howl” faz este movimento de descida ao inferno, alienação, sofrimento, para terminar em comunhão e proposição de união universal (e não apenas negação do mundo como é). O caminho da decadência é o caminho da ascensão e, como diz-nos o crítico, “Ginsberg transforma sua temporada no inferno numa nova resolução e proposta” (p. 57)²⁶. Isto, em especial, interessa-nos, na medida em que não queremos, ao longo de nossa análise, enfatizar o angustiado, sofrido e doloroso do texto, já que acreditamos que haja, como tentaremos demonstrar ao longo do trabalho, intensa vida no poema: muita mobilidade, sexo, liberdade, contemplação e sonho. Tudo isto através da imaginação, sempre suscetível de ser tolhida pelo Moloch burguês, pelas instituições psiquiátricas, pela força que está no poder.

Há, ainda, dois momentos do texto de Stephenson (1990) que queremos destacar, porque de algum modo estão conectados com nossas propostas, momentos estes que nos remetem, aliás, ao início desta seção, quando abordávamos a questão da crítica biocêntrica. Diz-nos Gregory Stephenson:

A natureza pessoal das referências em ‘Howl’ não faz dele um poema à clef ou uma comunicação privada. Nem é o poema reduzido ou obscurecido por suas alusões pessoais. Ao contrário, como imagens, as pessoas, lugares e eventos aludidos têm grande poder sugestivo. Elas possuem uma mítica, uma poética claridade. (p. 53)²⁷

E, mais adiante, no mesmo texto:

²⁵ “These seekers are impoverished, alienated, arrested, and driven to suicide both by the hostility of the society in which they pursue their quest and by the desperate nature of the quest itself, by its inherent terrors and dangers” (p.52)

²⁶ “Ginsberg transforms his season in hell into new resolve and purpose” (p.57);

²⁷ “The personal nature of the references in ‘Howl’ do not make it a poem à clef or a private communication. Nor is the poem reduced or obscured by its personal allusions. To the contrary, as images the persons, places, and events alluded to have great suggestive power. They possess a mythic, poetic clarity.” (p.53)

Para Ginsberg, tanto quanto para Whitman, o pessoal comunica o universal. As imagens são essencialmente autônomas e multivalentes engajando nosso entendimento poético com sua enorme intensidade e mistério. (p. 54)²⁸

Se, por um lado, nos afastamos de Stephenson, na medida em que, ao contrário do que parece ocorrer com ele, não nos preocuparemos com a noção de totalidade do poema nem partiremos do princípio de que o uso do arquétipo alcança dar sentido a um *todo* (a própria ideia de “todo” textual parece-nos problemática), as afinidades com este tipo de leitura de poesia são, por outro lado, várias.

Gostaríamos, ainda, antes de concluir, de apresentar uma síntese feita por David Sterritt, da importância de “Howl” para o desenvolvimento artístico de Ginsberg e para a evolução da estética da literatura *beat*. Trata-se de uma leitura que situa bem o poema quanto a sua relevância histórica, literária e estética, e que representa bem o lugar comum da crítica mais atual a seu respeito. Diz Sterritt (2013):

Seus [do poema] aspectos centrais incluíam a rejeição da rima, do metro e dos preceitos de análise-dura do New Criticism no que diz respeito à forma; longas linhas baseadas na respiração repletas de significados e associações; tratamento direto de sexo, drogas, e insanidade, pinturas verbais surreais (...) e imaginário alucinatório; repetições hipnóticas; e, na primeira porção, uma poderosa e expressiva taxonomia de palavras e ações evocando as angústias de uma geração levada à loucura por uma cultura espiritualmente morta. Isto permanece feito único até os dias atuais. (...)

Na época profundamente homofóbica, o elemento mais corajoso do trabalho foi o candor descompromissado de Ginsberg sobre sua homossexualidade e isto é o que estimulou as acusações que levaram o editor e poeta Ferlinghetti para o tribunal do juiz Clayton W. Horn, em San Francisco (pp. 68-69)²⁹

²⁸ “For Ginsberg, as for Whitman, the personal communicates the universal. The images are ultimately autonomous and multivalente engaging our poetic understanding by their very intensity and mystery” (p. 54)

²⁹ “Its key features included a rejection of rhyme, meter, and the precepts of the analysis-heavy New Criticism regarding form; long, breath-based lines packed with meanings and associations; forthright treatments of sex, drugs, and insanity; surreal word pictures (...) and hallucinatory imagery; hypnotic repetitions; and, in the first portion, a powerfully expressive taxonomy of words and actions conjuring up the travails of a generation driven to madness by a spiritually dead culture. It remains a unique achievement to this day. (...) In a deeply homophobic era, the work’s most courageous element was Ginsberg’s uncompromising candor about his homosexuality, and this is what spurred the charges that brought the publisher and poet Ferlinghetti into the San Francisco courtroom of Judge Clayton W. Horn...(STERRITT, 2013, pp. 68-69)

À maneira de conclusão de nossa breve apresentação das principais atitudes críticas diante do poema de Ginsberg, gostaríamos de enfatizar sua diversidade. Apesar de considerarmos a absoluta e inequívoca importância de gestos críticos como os citados aqui – os que trabalham com a relação entre biografia, história e literatura; os que jogam com literatura comparada, mapeando influências; os que analisam o todo do poema como instrumento político, conectando-o com teorias de variegadas áreas; os que se detêm em questões de ritmo e formalismo; os que o interpretam como monumento de uma geração etc. – nosso objetivo com a atual pesquisa pode ser definido como preocupação em deixar as imagens falarem dentro de nós, explorando ao máximo seu poder sugestivo, suas clarezas e “palomas negras”. E se este gesto nosso de leitura não despreza ou desconsidera de todo os “esclarecimentos” do autor, seus intertextos e sua biografia, não concebe a estes últimos como palavra de verdade incontestável ou chaves de leitura obrigatórias, pois isso nos impediria de ver no “Uivo” os processos imaginativos que estamos buscando. Queremos, bem entendido, conceber e concebemos o “Uivo” como objeto estético, poético, imaginativo, preservando o espaço de criatividade que, se em qualquer poema é central, em “Howl” é transformadora e radical.

CAPÍTULO II

“UIVO” AD CORPUS

Para melhor compreensão da análise das imagens do poema que apresentaremos a seguir, impõe-se, antes, que dele tratemos em sua integralidade, numa espécie de descrição que leve em conta um plano composicional de conjunto estruturado, bem como a explicitação de certas referências estéticas, mas não só, evocadas pelo poeta. Trata-se, como diriam os romanos, de uma *uenda ad corpus* (“venda pela totalidade”, em latim). Expediente anti-bachelardiano, mas muito necessário em termos da eficiência de escrita a que se pretende alçar.

O poema “Howl” (“Uivo”, em tradução de Claudio Willer, de 1984), de Allen Ginsberg, foi composto em 6 meses – de agosto de 1955 até sua publicação em 1956, pela City Light Books, de San Francisco –, foi lido publicamente em diversas ocasiões pelo próprio autor, processado por obscenidade entre 1956 e 1957 e, apenas em 1970, reconhecido pela crítica. Constituído por 127 versos, o poema tem três seções e uma quarta parte chamada “Footnote to Howl” (“Nota de Rodapé para Uivo”, em tradução do mesmo Willer, de 1984). Discutamos parte a parte, sem que se deixe de salientar a total coesão entre elas...

2.1. Parte I: Sobre Loucos e Santos³⁰

“Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,”³¹. Este primeiro verso da primeira parte³² tornou-se quase mais famoso que o poema todo e a razão do fascínio que exerce sobre tantos leitores talvez se esteie em seu poder de síntese do que virá, não apenas no “Uivo”, mas na poesia de Ginsberg como um todo. Willer (1984) chama a atenção para a locução inicial do poema, propondo haver nela certa filiação de Ginsberg a um ideal romântico de poesia subjetiva, expressão do sujeito, de um eu testemunha do seu tempo. Não há, contudo, individualismo *tout court*, pois “Uivo” é também, sobretudo como o lê Willer, expressão de uma geração, ou, como propõe Vono (1986:21), “Ginsberg professa uma confissão do ego americano; ele chama a atenção de sua plateia para as injustiças sociais, de uma forma que remonta a Blake e Whitman”. Willer, o poeta- tradutor de “Howl”, vai, contudo, inda mais fundo em sua análise do eu lírico, o qual pode, segundo ele, ser:

³⁰ O título, infelizmente, não é meu, mas emprestado (ou roubado, como um belo Genet o faria) de um texto atribuído a Oscar Wilde. Neste suposto poema, ele descreve seu método para escolher amigos, gente intensa e pouco afeita à mediocridade do normal, algo muito próximo da *démarche* de Ginsberg nesta primeira parte e talvez em toda sua obra.

³¹ Citaremos sempre a tradução de Cláudio Willer (1984), por a considerarmos a mais bem trabalhada em língua portuguesa. Em casos em que alguma sutileza do poema original escape à tradução ou seja por ela modificada, trabalharemos, em paralelo, também com os versos em inglês, apresentados em nota de rodapé.

³² Doravante, referir-nos-emos aos versos do poema da seguinte forma: “(Número do verso, Parte do poema)”

um eu expandido, ao qual se acrescenta o inconsciente, como nos poemas sob alucinógenos; uma subjetividade que se funde com o cosmos, ao identificar o poema ao mantra; ou então, a expressão de uma identidade e uma memória coletiva, da sua nação; um sujeito autorreflexivo, uma consciência intelectual, ao escrever sobre si mesmo, vendo-se de modo crítico e irônico; um eu leitor, evocando seus autores preferidos e apresentando-os como modelos; e, principalmente, o eu erótico, desejante, buscando a superação dos limites, o êxtase através do prazer; por isso, também, um eu interrogando a morte, vivendo o impasse entre Eros e Tanatos, ao lembrar seus mortos, buscando revivê-los, e, no final, ao mesmo tempo exorcizando e aceitando sua própria morte. (WILLER, 1984: 63-64)

Em carta ao poeta norte-americano Richard Eberhart, em maio de 1956, Ginsberg fala de individualidade como valor social. Diz ele:

*Eu descobri grande parte da minha verdadeira natureza e esta individualidade que é um valor, o único valor social que pode existir nos mundos de Blake. Eu a vejo como um “valor social”.*³³

Assim, este eu, na poesia de Ginsberg, nada tem de solipsista, mas é um eu-amplo que começa sua litania poética apontando para jovens de vida intensa que, como “ele”, por buscarem e por serem movidos por uma visão transcendente (o “louco” é, na verdade, o “extático”, como em Hart Crane³⁴ e Walt Whitman), aderem ao misticismo e às drogas, recusam valores tradicionais e acabam por se autodestruir. A destruição vem da vida louca que empreendem, mas também das coerções que sofrem de aparelhos do Estado, das culpas que acabam por carregar e do mundo capitalista e militarista com que se defrontam. A primeira parte do poema ocupa-se de contar, em fractais, as vidas fragmentadas dos expoentes da geração de Ginsberg. Expoentes, porque portadores de uma visão-para-além, de uma inteligência que agrega a loucura e os excessos. Nos dizeres do poeta William Blake: “A estrada do excesso conduz ao palácio da sabedoria”.³⁵

³³ “I have discovered a great deal of my own true nature and that individuality which is a value, the only social value that there can be in the Blake-worlds. I see it as a “social value”. (GINSBERG, 1996: 152)

³⁴ Em “Proem: To Brooklyn Bridge,” (1930), por exemplo, uma visão extática da cidade moderna.

³⁵ “The road of excess leads to the palace of wisdom” (BLAKE, 2010: 28)

Citam-se, nesta primeira parte, *hipsters*³⁶ que se arrastam pelas ruas (2, 1) e flutuam pelos topos das cidades (4,1) em busca de visões (3,1), através de drogas (2,1), *jazz* (4,1), religiões orientais (5,1)³⁷, William Blake (6,1), sexo (11,1) etc. Esta busca, todavia, dá-se na contramão de uma sociedade careta, conformista, acadêmica e militarizada, de modo que estes jovens sofrem coerções as mais diversas, que fazem com que se escondam (8,1), se suicidem (10,1), se envergonhem ou sejam presos (9,1), quer em prisões convencionais (63,1), quer em hospícios (65-70, 1).

Esta primeira parte do poema chama a atenção, também e sobretudo, por sua agilidade: momentos em que as imagens poéticas, de extração surrealista, são apresentadas na velocidade com que as experiências com alucinógenos (e não só), como peiete ou benzedrina, faz alucinarem e flanarem os marginais. O verso longo de inspiração whitmaniana (mas também Apollinaire e Lorca) coopera para que esse efeito de rapidez ocorra. Veja-se, por exemplo, o verso 13 da primeira parte:

solidez de Peiete dos corredores, aurora de fundo de quintal com verdes árvores de cemitério, porre de vinho nos telhados, fachadas de lojas de subúrbio na luz cintilante de néon do tráfego na corrida de cabeça feita do prazer, vibrações de sol e lua e árvore no ronco do crepúsculo de inverno de Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana luz da mente, (p. 83)

Sobre essa dinâmica, Vono (1986) afirma:

Na procura do Éden, 'Howl' segue uma jornada longa através do caminho da vida, onde o poeta encontra todos os tipos de inconveniências. Porém, a força do poema e sua velocidade são tão altas ('alta voltagem') que os obstáculos não constituem barreiras para seu curso. (...) A corrida desesperada da primeira parte é de uma amplitude que parece percorrer o mundo exterior e o interior num movimento de labirinto; os espaços percorridos são relacionados a situações políticas, sociais e econômicas que falam ao poeta e alcançam as profundidades do inconsciente. (...) Neste poema situa-se uma simultaneidade espacial; as

³⁶ Em nota à sua tradução de "Howl" para o português, Luis Dohnnikoff esclarece: "Desde o início do século XX até hoje, o termo "hipster" foi utilizado para indicar diferentes grupos ligados à boemia, ao jazz, às drogas, a certo dandismo *cool* etc. Nos anos 1940-1950 – antes da consagração da expressão *Beat Generation* e do termo hippie –, hipster era usado para outsiders "antenados" em geral (GINSBERG, 2012: 220)

³⁷ "que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos" (GINSBERG, 1984: 81).

distâncias são abstrações, o poder do pensamento é muito forte e assim é possível ao leitor estar no Empire State Building, na África, no ventre e na Eternidade quase que ao mesmo tempo. (pp. 80-81)

Onde se lê “poder do pensamento”, diríamos “força da imaginação”, mas a análise de Vono é pertinente e faz com que também nos lembremos não apenas de que a viagem ao infinito em expansão é expediente comum a Ginsberg, Blake e Whitman, mas também o é entre os escritores-viajantes da *Beat*. A viagem em busca de visões, experiências, prazeres, liberdade. Telêmaco em busca de si, a pretexto do pai...³⁸

Um movimento geral de queda e elevação, muito aparentado com a lírica baudelairiana ocorre também no poema, pois, se a visão transcendente empurra para cima os marginais, as quedas na banalidade, na realidade capitalista e militarizada, na cidade³⁹ fria e conformista são inevitáveis e os aniquilam⁴⁰:

*que se acorrentaram aos vagões do metrô para o infindável percurso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina até que o barulho das rodas e das crianças os trouxesse de volta, trêmulos, a boca arrebetada e o despovoado deserto do cérebro esvaziado de qualquer brilho na lúgubre luz do Zoológico*⁴¹ (14, 1)

*que afundaram a noite toda na luz submarina de Bickford's, voltaram à tona e passaram a tarde de cerveja choca no desolado Fugazzi's*⁴² *escutando o matraquear da catástrofe na vitrola automática de hidrogênio* (15, 1)

A busca por visões empreendida pelos *hipsters* (o “antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”⁴³, por exemplo) envolve, entretanto e evidentemente,

³⁸ Referência maliciosa aos Cantos III e IV, da Odisseia, de Homero, em que Telêmaco, filho de Odisseu, sai procurando o pai, que não voltara a Ítaca, após a Guerra de Tróia.

³⁹ Ginsberg, na edição crítica de “Howl”, lembra de Apollinaire e seus “XX Century automobiles, hangars at the airfield, posters, newspapers, billboards, an industrial street, the world's altitude record, a dirty bar, milkmen.”, que o inspiraram na factura de “Howl”.

⁴⁰ A tópica da cidade como inferno filia, inda mais, Ginsberg à tradição moderna da poesia, com “início”, mais ou menos preciso, em Charles Baudelaire (cf. Vono, 1986: 56);

⁴¹ No original „who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy Bronx on benzedrine until the noise of wheels and children brought them down shuddering mouth-wracked and battered bleak of brain all drained of brilliance in the drear light of Zoo“. Note-se o uso do *phrasal verb* “to bring down”

⁴² Restaurantes baratos, da Nova York dos anos 50.

⁴³ „hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria” (GINSBERG, 1984: 81). Verso inspirado no poema “The Force That Through the Green Fuse drives the Flower”, de Dylan Thomas, 1933.

uma descida ao inferno, pois há terrores e perigos inerentes a toda busca autêntica de transcendência e elevação. Assim, o poema ocupa-se em descrever *bad trips* das drogas que estes jovens usam (18,1), as crises de abstinência (21,1), a ação repressora da família, que some com seus filhos na intenção de “salvá-los do pior” (20,1)⁴⁴, doenças infecciosas (29,1)⁴⁵, o desprezo das editoras (29,1) etc. De qualquer maneira, a busca de visões ou êxtases (26,1), decorrentes, dentre outras coisas, de uma vida intensa, desvinculada das coerções burguesas faz com que esses jovens caiam na estrada, viagem, estudem “Plotino, Poe, São João da Cruz, telepatia e *bop* cabala⁴⁶” (24, 1) e entrem em contato com culturas indígenas (25,1) e orientais (27,1)⁴⁷.

Há também muito engajamento político em suas vidas, seja na contramão de uma Inteligência, como a do FBI (30,1), que controla mentes e corpos, sob o pretexto de combater o avanço do comunismo e do terrorismo⁴⁸; seja lutando por paz (30,1), protestando contra os abusos do capitalismo (31,1) ou de pesquisas nucleares, desenvolvidas, por exemplo, em Los Alamos⁴⁹ e que culminaram na bomba atômica (32,1). A polícia, enquanto órgão repressor, é também alvo de sua crítica e revolta (34,1), pois a vida livre, intensa e extática que desejam viver é sempre constrangida por esta e outras instituições/aparelhos repressores.

A sexualidade livre e sem freios dos *hipsters* é ponto alto desta primeira parte, tendendo o poema para a representação do sexo homoerótico masculino, sobretudo nos versos em que se fala, com tesão, dos motoqueiros à Marlon Brando⁵⁰, dos marinheiros e do próprio Neal Cassady⁵¹, “herói secreto destes poemas” (43,1). A crítica à obrigação da heterossexualidade e da vida mesquinha e pequeno-burguesa que a ela está associada e que dela deriva fica bem expressa no verso 40, desta primeira parte:

⁴⁴ Segundo Willer (1984: 84), há, aqui, “alusão a Ruth Goldemberg, que foi levada pela família, após seu internamento, e de quem nunca mais se teve notícias.”

⁴⁵ Segundo Willer (1984: 84), há, aqui, “alusão ao poeta John Hoffman, amigo de Ginsberg, Solomon e Lamantia, que morreu de mononucleose no México, em 1950.”

⁴⁶ Encarnação da cultura *pop* de tradições místicas judaicas.

⁴⁷ Recordemo-nos da grande simpatia da geração beat por culturas estigmatizadas ou distantes como a indígena (que não nos deixem mentir as “Cartas do Yagé”, trocadas por Ginsberg e Burroughs) e a oriental (em especial, o budismo). Nestas culturas, a procura da visão/visões é signo de maturidade e indispensável para uma vida autêntica e feliz. “The West is the best”, cantava Jim Morrison...

⁴⁸ Enquanto escrevo este texto, o *performer* e ativista russo Pyotr Pavlensky é preso por atear fogo às portas da FSB (Serviço Federal de Segurança, na Rússia). Ele, que já pregou os próprios testículos na Praça Vermelha e costurou a própria boca, denuncia, com sua arte, o controle das mentes e dos corpos efetuado por agências de inteligência...

⁴⁹ Laboratório Nacional de Los Alamos, New Mexico, CA, onde se desenvolveram bombas atômicas e onde, até hoje, desenvolvem-se armas nucleares.

⁵⁰ Referência ao filme „The Wild One“ (1954), de László Benedék, em que Marlon Brando, no papel principal, interpreta um motoqueiro másculo e briguento, cuja jaqueta Perfecto tornou-se icônica, desde então.

⁵¹ Amigo-amante de Ginsberg, escritor e marginal (1926 – 1968). Ver Figura 1, constante do anexo.

que perderam seus garotos amados para as três megeras do destino, a megera caolha do dólar heterossexual, a megera caolha que pisca dentro do ventre e a megera caolha que só sabe ficar plantada sobre sua bunda retalhando os dourados fios intelectuais do tear do artesão, (pp. 86-87)

Entretanto, inda que as tintas homoeróticas sejam, no poema, bastante flagrantes, parece-nos que o que se propõe é muito mais um Eros, no sentido que Herbert Marcuse lhe atribui, i.e. político, não-genitalizado e amplo o suficiente para não sofrer coerções de gênero, orientação sexual, espaço público e espaço privado etc⁵². Neal Cassady é representante máximo desta energia sexual sem freios que se esparge, choca o conservadorismo do Colorado (Cassady é o “caralhudo e Adônis de Denver”⁵³) e (o) leva ao êxtase religioso.

O sexo, além disto, está francamente associado à produção literária. No verso 35 da primeira parte, por exemplo, “que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos”, observa-se bem a associação entre o trepar e a inspiração poética ou literária que este enseja.

Toda esta profusão sexual, contudo, é logo desencantada por um “Manhattan súbito” (44,1) e pelo “horror dos sonhos de ferro da Terceira Avenida” (44,1). A partir daqui, toca-se em questões como desemprego (44,1), prisão (63,1), “dramas suicidas” (46,1), desvalorização por parte da sociedade, inclusive a literária (46,1); o “romance das ruas” (48,1), com sua miséria crônica. Momento de queda no poema, seguido de elevação – “ergueram-se para construir clavicórdios em seus sótãos” (49,1) – e de novas quedas. Assim, a busca de visões: o elevar-se, o fundir-se (a morte, pois), a queda, o confrontar-se com a realidade bruta e material e o novo desejo de elevação, êxtase e fusão. Veja-se o verso 52:

⁵² [Herbert] Marcuse mostra como o progresso tecnológico afasta a libido de formas anteriores de realização. Segundo ele, no mundo pré-tecnológico havia uma “paisagem”, um meio de experiência da libido que não mais existe. Com o seu desaparecimento, toda uma dimensão de atividade e passividade humanas foi deserotizada. O ambiente no qual o indivíduo podia obter prazer foi reduzido. Esta redução, todavia, se faz, para o filósofo, de forma correlata a uma outra, nomeadamente, a do universo ao qual os desejos libidinosos dos indivíduos podiam se aplicar. Segue-se a essa segunda redução, “uma localização e contração da libido, a redução da experiência erótica para experiência e satisfação sexuais”; isto é, a mudança aqui subentendida é a de Eros, como o investimento libidinal em todo o organismo, para a sexualidade como impulso parcial especializado, ou, se preferirmos, para o que comumente chamamos “genitalização”. (...) Dirigida à ampliação da gratificação sexual, a libido se torna menos “polimorfa”, menos erótica, enquanto a sexualidade é canalizada para as zonas erógenas imediatas e, deste modo, é intensificada. Assim, instrumentalizada, a sexualidade é transformada em veículo de descarga energética para os indivíduos, e é então apropriada pelo capitalismo industrial avançado como maneira de tonificá-los para o trabalho. Essa mobilização e administração da libido é, para Marcuse, em grande parte a responsável pela servidão voluntária dos indivíduos sob a sociedade unidimensional, e também pela harmonização entre as suas necessidades mais íntimas e as demandas socialmente necessárias à perpetuação da ordem existente. (GOMES, 2015: 159-160).

⁵³ „N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver“ (43,1)

que cozinham animais apodrecidos, pulmão coração pé rabo borsht & tortillas sonhando com o puro reino vegetal (p. 89)

A própria relação dos marginais com o tempo é perpassada por este desejo de transgressão e de êxtase, mas confronta-se com o quase inexorável tempo industrial a cair-lhes na cabeça:

que jogaram seus relógios no telhado fazendo seu lance de aposta pela Eternidade fora do Tempo & despertadores caíram nas suas cabeças por todos os dias da década seguinte (54, 1)

O mundo material, com seu conformismo, capitalismo desenfreado, militarismo e academicismo é bruto e atropela o *hipster*, levando vários deles ao suicídio (55,1), a carreiras fracassadas (55,1), à pobreza absoluta (57,1), ao desespero (58,1) etc. Veja-se, a exemplo disto, o verso 58:

que cantaram desesperados nas janelas, jogaram-se da janela do metrô, saltaram no imundo rio Passaic, pularam nos braços dos negros, choraram pela rua afora, dançaram sobre garrafas quebradas de vinho descalços arrebatando nostálgicos discos de jazz europeu dos anos 30 na Alemanha, terminaram o whisky e vomitaram gemendo no toalete sangrento, lamentações nos ouvidos e o sopro de colossais apitos a vapor, (p. 90)

A busca por visões, êxtase e intensidade, como já sabido, é princípio maior que os leva a “queimar chão” nas estradas (59-61,1) – e, aqui, o poema entra em franca relação intertextual com “On the road”, de Jack Kerouac, 1957 – e nem mesmo a prisão é capaz de tolher-lhes “o encanto da realidade em seus corações” (63,1)

Mais para o fim desta primeira parte, já preparando o terreno para as partes 2 e 3, o poema toca a questão da loucura e da psiquiatria. Diz Ginsberg, em carta, a Richard Eberhart:

Eu estou dizendo que o que parece ‘louco’ na América é nossa expressão de êxtase natural (como em Crane, Whitman) que, suprimida, não encontra forma social de organização, fundo, estrutura de referência ou harmonia ou validação de fora e então o ‘paciente’ fica confuso pensa que está louco e realmente fica louco. (MILES, 1996: 152)

Estamos, aqui, portanto, nas plagas altaneiras da antipsiquiatria⁵⁴, conforme a conceberam Laing, Cooper e Bateson, e do modo como foi adotada por ícones da contracultura como Allen Ginsberg e Ken Kesey⁵⁵. Trata-se, ademais, de pensar o mundo como enlouquecedor e manipulador de consciências (65,1), de relatar a internação “voluntária” de Carl Solomon (66,1) muito inspirada no suicidado Artaud, além de criticar os tratamentos ministrados dentro dos hospitais psiquiátricos, que nada mais fazem que alienar, idiotizar e calar os pacientes, como bem conotam os versos abaixo:

e que em lugar disso receberam o vazio concreto da insulina metrasol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional pingue-pongue & amnésia (67,1, p. 92)

E, para além da crítica das condições dos hospícios e da legitimidade de sua própria existência (70,1), a que hoje associaríamos a luta anti-manicomial⁵⁶, Ginsberg traz à baila o caso de sua mãe, internada por longos anos num manicômio (71,1) e o de Carl Solomon⁵⁷ (72,1), que o poeta conheceu justamente num hospício onde esteve internado. Se a sociedade considera alguém tão inteligente e iluminado como Solomon um louco, Ginsberg e os *hipsters* e, d’algum modo, ninguém está (a) salvo. Aqui, é bastante fácil lembrar de Foucault⁵⁸ em seus estudos sobre a loucura e o poder. A perversão não existe antes que se lhe dê um nome e uma existência institucional. Atribui-se estatuto de louco aos “pontos fora da curva”, gente intensa, imaginosa, feliz e contraventora. E aqueles que diagnosticam o outro como louco, como diz Carlos

⁵⁴ “Marcados pelo pensamento de esquerda, David Cooper, David Laing e Gregory Bateson formaram a base da antipsiquiatria. Esse movimento questionava a psiquiatria em seu cerne, negando todas as formas de tratamento tradicional da loucura, e seus seguidores acreditavam que a loucura é construída, fabricada pelas relações de poder e também a partir de práticas discursivas.” (VAZ, 2010: 143). No contexto francês, é preciso fazer as devidas libações a Deleuze e Guattari, com seu decisivo “Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (1972), bem como a Foucault, com seu “História da Loucura” (1964).

⁵⁵ Autor de “Um estranho no ninho” (1962), romance de divulgação das ideias da antipsiquiatria.

⁵⁶ “O Movimento da Luta Antimanicomial se caracteriza pela luta pelos direitos das pessoas com sofrimento mental. Dentro desta luta está o combate à ideia de que se deve isolar a pessoa com sofrimento mental em nome de pretensos tratamentos, atitude baseada apenas nos preconceitos que cercam a doença mental.” (Disponível em: <http://www.assdevoltaparacasa.org.br/page9.htm>. Acesso em 3 de Novembro de 2015.)

⁵⁷ Como esclarece Willer (1984: 92), Carl Solomon (1928- 1993) nasceu “em Nova York [e] (...) menino-prodígio, entrou na Universidade, o City College de Nova York, aos 15 anos; aos 17, ingressou na Marinha, viajou até a França, onde militou no Partido Comunista, viveu com uma prostituta em Pigalle, e teve uma experiência especialmente marcante: assistiu a uma das últimas performances de Antonin Artaud, cuja obra já conhecia, declamando seu *Ci gît, Aqui jaz*.”

⁵⁸ Pensamos, sobretudo, aqui, no “História da Loucura” (1964), obra seminal, em que se delineiam as relações entre poder, verdade e loucura. Os poderes a criar patologias e a excluir do convívio social quem a ele não se “adequa”.

Drummond de Andrade, “não se submetem a diagnóstico”⁵⁹. Quem normatiza os que normatizam? *Quis custodiet ipsos custodes*⁶⁰?

Apesar de (mas também justamente por serem) diagnosticados como loucos e caçados (ou cassados) por uma sociedade que não os compreende (ou os compreende, mas não os aceita), os *hipsters* encontram na literatura espaço de expressão, de devaneio e de êxtase, de modo que isto tudo reflete e é refletido na técnica poética. Os versos 73, 74 e 75, por mim grifados, tratam de expô-la literariamente:

*e que por isso correram pelas ruas geladas obcecados por um súbito clarão na alquimia do uso da **elipse do catálogo do metro** & do plano vibratório*

*que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço através de **imagens justapostas** e capturaram o arcanjo da alma entre 2 imagens visuais e reuniram os verbos elementares e juntaram o substantivo e o choque de consciência saltando numa sensação de Pater Omnipotens Aeterne Deus⁶¹,*

*para recriar a sintaxe e a medida da pobre prosa humana e ficaram parados à sua frente, mudos e inteligentes e trêmulos de vergonha, rejeitados todavia expondo a alma para **conformar-se ao ritmo do pensamento** em sua cabeça nua e infinita,*

Em carta a Eberhart, Ginsberg afirma que “A forma do poema é um experimento. Experimento com usos de catálogo, elipse, linha longa, litania, repetição etc.”⁶² (p. 152). Esclareçamos, então, de forma sumária, estes procedimentos e suas filiações a certos autores ou movimentos estilísticos que servem de referência para o poeta de “Uivo”.

Quando fala em “uso da elipse”, Ginsberg refere-se, inequivocamente, aos “jump cuts” do poeta imagista⁶³ Ezra Pound – e que também comparecem na poesia de Apollinaire, de que

⁵⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 928.

⁶⁰ Em latim de Juvenal (55 – 157 a.C.), „Quem vigiará os próprios vigilantes?”

⁶¹ Em nota à sua tradução de “Howl” para o português, Luis Dohnnikoff esclarece: “Referência a Cézanne, particularmente à sua famosa carta de 1904 a Émile Bernard: ‘As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o Pater Omnipotens Aeterne Deus [Deus eterno e todo-poderoso, da oração ‘Domine, non sum dignus’] expõe diante de nossos olhos.’ Em Correspondência, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.244.]” (GINSBERG, 2002: 221)

⁶² “The ‘form’ of the poem is an experiment. Experiment with uses of the catalogue, the ellipsis, the long line, the litany, repetition, etc.” (p. 152)

⁶³ „Os imagistas valorizam a clareza, a exatidão do detalhe, a economia da linguagem e a brevidade do tratamento. A tendência geral do movimento encoraja experimentações formais com imagem e metáfora. O credo artístico do grupo também acentua os seguintes pontos: uso da linguagem coloquial e de novos ritmos, incentivo ao verso

“Zone” (1913) é exemplo –, que lhe são diretriz estilística. Acerca deste recurso de estilo em Pound, diz-nos Homberger (1972):

*A influência do pensamento chinês é extensiva em Pound e tem muito a ver tanto com seu estilo poético quanto com sua prosa posterior. O leitor dos “Cantos” será continuamente tocado pelo uso constante da extrema elipse. Pound corta tudo a não ser o essencial do que ele quer dizer. Sentenças não acabam. Frases são deixadas em suspenso. Referências não são plenamente desenvolvidas.*⁶⁴ (p.343)

É o procedimento que se observa, por exemplo, no verso 57 da primeira parte, em que várias referências a determinadas situações são feitas de modo condensado, rápido, elíptico:

*que se jogaram da Ponte do Brooklyn*⁶⁵, *isso realmente aconteceu, e partiram esquecidos e desconhecidos para dentro da espectral confusão das ruelas de sopa & carros de bombeiros de Chinatown, nem uma cerveja de graça,* (p. 89)

O termo “catálogo”, outro proceder citado por Ginsberg, alude ao verso longo, repleto de referências, de inspiração em Walt Whitman, cujos poemas em lista movem-se por várias geografias, sons, pessoas etc. O catálogo, na primeira parte do “Uivo”, toma como base fixa a anáfora do relativo “que” (“who”, em inglês). Segundo Ginsberg, em carta de 1956 a Richard Eberhart, essa repetição do “que” “constrói um ritmo consecutivo de estrofe a estrofe” e mesmo o abandono da base fixa em alguns pontos inda “carrega o peso e o ritmo da forma estrófica construída continuamente antes”⁶⁶. (p. 154)

livre, liberdade absoluta na escolha do tema, uso de imagens exatas e concentração como essência da poesia.” (VONO, 1986: 13)

⁶⁴ The influence of Chinese thinking is extensive in Pound and has much to do with his poetic and later prose styles. The reader of the Cantos will be continually struck by the constant use of extreme ellipsis. Pound has whittled away all but the skeletal essentials of what he wants to say. Sentences not end. Phrases are left hanging. References are not fully developed.” (p.343)

⁶⁵ Referência ao poeta Naphtali Kupferberg, o “Tuli” (1923-2010).

⁶⁶ „1. Repetition of the fixed base ,Who‘ for a catalogue. A. building up the consecutive rhythm from strophe to strophe. B. Abandoning of fixed base ,who‘ in certain lines but carrying weight and rhythm of strophic form continuously forward.” (p. 154)

O “metro” que, no original, aparece como “variable measure”, é uma menção a William Carlos Williams⁶⁷ em suas propostas de pé variável⁶⁸ ou metro relativo para que a poesia pudesse incluir a respiração e a cadência da fala.

Onde se leem “imagens justapostas”, pode-se pensar o método surrealista de associar imagens distintas gerando um “gap” a ser preenchido pelo leitor. No universo cinematográfico soviético, é o que se encontra, por exemplo, nas montagens de um Eisenstein ou de um Pudóvkin. Na pintura, a referência mais próxima é Paul Cézanne com suas cores justapostas, em lugar da perspectiva. Ginsberg era grande admirador do artista e teve grandes *insights* acerca de sua obra, após fumar maconha e analisar algumas de suas pinturas no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Diz-nos o poeta acerca de sua relação com a técnica de Cézanne:

Então, eu estava tentando fazer coisas similares com justaposições como “hydrogen jukebox”. Ou... “winter midnight smalltown streetlight rain.”. Em vez de cubos e quadrados e triângulos. Cézanne está reconstituindo por meio de triângulos, cubos e cores – eu tenho que reconstituir através de palavras, ritmos é claro, e tudo isto (...). Então. O problema é então alcançar as diferentes regiões da mente, que existem simultaneamente, as diferentes associações que acontecem simultaneamente, escolhendo elementos de ambos, como jazz, jukebox, e tudo isto, e nós temos o jukebox daí; política, bomba de hidrogênio, e nós extraímos o hidrogênio daí – “hydrogen jukebox. (p. 255)⁶⁹

Por fim, no “conformar-se ao ritmo do pensamento”, pode-se ler o método de escrita de Jack Kerouac, que, na prosa, propunha-se a escrever mimetizando cruamente a velocidade de seus pensamentos, numa recriação/desconstrução da sintaxe. É o candor da prosa de Kerouac que Ginsberg traz a sua poesia. Diz Ginsberg a esse respeito, inda na carta a Eberhart:

Isto não é surrealismo – eles fazem uma imitação literária artificial.

⁶⁷ Poeta simbolista norte-americano (1893-1963), que, inclusive, assina o prefácio de „Uivo e Outros Poemas“.

⁶⁸ “Insatisfeito com a ausência de ordem no verso livre, Williams criou o pé variável, isto é, um tipo de pé que se ajustaria ao conteúdo a ser exprimido.” (FRANÇA, 2011: 26)

⁶⁹ „So, I was trying to do similar things with juxtapositions like “hydrogen jukebox.” Or ... “winter midnight smalltown streetlight rain.” Instead of cubes and squares and triangles. Cézanne is reconstituting by means of triangles, cubes, and colors—I have to reconstitute by means of words, rhythms of course, and all that—(...) So. The problem is then to reach the different parts of the mind, that are existing simultaneously, the different associations which are going on simultaneously, choosing elements from both, like jazz, jukebox, and all that, and we have the jukebox from that; politics, hydrogen bomb, and we have the hydrogen of that—you see “hydrogen jukebox.” (GINSBERG, 1978: 255)

Eu transcrevo a partir meus pensamentos ordinários – esperando por momentos de muita excitação ou místicos ou quase místicos para transcrever.

Isto traz problemas de imagem, e a transcrição do fluxo mental oferece conhecimento útil porque nós pensamos de maneira surrealista (imagens justapostas) ou como um hai-kai. (p. 153)⁷⁰

Como o próprio Ginsberg esclarece, não se quer com “conformar-se ao ritmo do pensamento”, dizer que “Uivo” é puro automatismo e ausência de técnica. As mitologias em torno de sua composição perpetuaram esta ideia errônea durante certo tempo e, perversamente, perpetuaram também o velho preconceito de que Ginsberg seria mais ator social que poeta, porque desconhecedor da técnica e do apuro formal.⁷¹ Por outro lado, tampouco poderíamos considerá-lo um surrealista programático e automático, como ele procurou deixar claro também em carta a Eberhart: “Mas **não** surrealismo automático. Conhecimento de Haiku e elipse é crucial.”⁷² (p. 154, grifo meu)

Ainda no que diz respeito à “forma” do poema, talvez seja interessante citar (e apenas citar, porque não cabem, para os propósitos deste trabalho, maiores aprofundamentos) textos familiares/inspiradores a/de Ginsberg quando da composição do poema, que o ajudaram a pensar (e a realizar) “uma expansão da respiração, inspiração enquanto respiração não obstruída” (Ginsberg, 1986: 175)⁷³. São eles: “Jubilate Agno”, de Christopher Smart; “Adonais” e “Ode to the West Wind”, de Shelley; “Zone”, de Apollinaire; “Priimitititiii”, de Kurt Schwitters; excertos de Mayakovsky; “Van Gogh, o suicidado pela sociedade”, de Artaud; “Ode a Walt Whitman”, de García Lorca; “Atlantis”, de Hart Crane; “To Elsie”, de William Carlos Williams. Todos transcritos na edição comentada de “Howl”, com adendos e esclarecimentos de Ginsberg.

⁷⁰ “This is not surrealism – they made up an artificial literary imitation. / I transcribe from my ordinary thoughts – waiting for extra exciting or mystical moments or near mystical moments to transcribe./ This brings up problems of image, and transcription of mental flow gives helpful knowledge because we think in sort of surrealist (juxtaposed images) or haiku-like form.” (p.153)

⁷¹ Quem tiver tempo e paciência para perscrutar a edição crítica do poema organizada pelo próprio autor e por Barry Miles, comparando os quatro manuscritos ali publicados em fac-símile, perceberá facilmente como o poema foi, aqui e acolá, reformulado, retocado, repensado técnica e poeticamente. Há, decerto, muita intuição na poesia de Ginsberg, como em qualquer bom poeta, mas ao que tudo indica a uma leitura atenta, ele não é um intuitivo, como atestam não só “Uivo”, como toda sua obra poética.

⁷² „But not automatic surrealism. Knowledge of Haiku and ellipsis is crucial“ (p. 154)

⁷³ “The principle is expansion of breath, inspiration as in unobstructed breath,” (p. 175)

A primeira parte termina reconhecendo que o poeta *beat*, desconhecido no seu presente, deixa algo à posteridade: um grito de sofrimento, expresso num poema que muito deve ao jazz *bebop*, com que se assemelha e irmana.

Em carta a Richard Eberhart, Ginsberg esclarece que a primeira parte começa com um “catálogo simpática e humanamente descrevendo excessos de sentimento e idealização”⁷⁴ (p. 152). Vono (1986), citando Ginsberg, pensa esta parte primeira como um “lamento para o Cordeiro na América” e explica a imagem, fazendo referência à poesia de William Blake⁷⁵:

A inocência da juventude [o Cordeiro, em Blake] é, de acordo com o poema, destruída pelo comportamento do tigre, pelas tristes experiências de um mundo maduro que se apresenta em desespero e que se confessa incapaz de responder questões feitas pelo cordeiro contemporâneo (p. 82)

2.2. Parte II: O Moloch devorador

A parte 2 do poema, nos dizeres de Ginsberg em carta a Richard Eberhart, “descreve e rejeita o Moloch da sociedade que confunde e suprime a experiência individual e força o indivíduo a considerar-se louco se ele não rejeita seus mais profundos sentimentos”. Moloch, como nos informa Willer (1984), é uma “divindade amalequita ou canaanita citada na Bíblia (Levítico 18:21), para a qual eram feitos sacrifícios humanos. Sob efeito do peiote, Ginsberg viu, em 1954, em um prédio de San Francisco, o Sir Francis Drake Hotel, as feições do deus-devorador, inspirando o trecho” (p. 95)⁷⁶. Moloch é ainda, como explica o poeta a Eberhart, “a visão do mundo mecanizado, sem-sentimento e inumano em que vivemos e que aceitamos”.⁷⁷ Moloch é o Tigre de Blake a devorar o Cordeiro da imaginação *beat*, engendrando loucura(s).

Já no primeiro verso desta segunda parte, faz-se a pergunta importante e que, d’alguma maneira, é mola propulsora deste trabalho:

⁷⁴ „It [Howl] begins with a catalogue sympathetically and humanely describing excesses of feeling and idealization“ (p. 153)

⁷⁵ A referência mais próxima, aqui, são as “Songs of Innocence and Experience Shewing the Two Contrary States of the Human Soul” (1789-1794), de William Blake. Os dois estados contrários da alma humana (a grossíssimo modo, a inocência sonhadora e a madureza poderosa e dilacerante) são, em geral, “personificados” nas figuras do Cordeiro e do Tigre, às quais Blake dedica os poemas “The Lamb” e “The Tyger”

⁷⁶ Ver Figura 2, no Anexo I (Lista de Ilustrações).

⁷⁷ „Moloch is the vision of the mechanical feelingless inhuman world we live in and accept“ (p. 152)

*Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação?*⁷⁸

A razão de a termos considerado importante é a crença nossa de que uma das reivindicações mais decisivas do poema seja, justamente, a imaginação livre. Assim sendo, se o Moloch burguês-militar-capitalista-e-careta a devorou, é preciso resgatá-la, na leitura do poema – através de suas imagens e não por um viés “monumentalizante” ou biográfico – o que é, em si, um processo subversivo e revolucionário.

Ao longo desta segunda parte, Moloch será associado a sujeira (80, 2), feiura (80, 2), dinheiro (80, 2), miséria (80, 2), guerra (80, 2), repressão e não apenas a sexual (81, 2), injustiça (81, 2), indústria (83, 2), capitalismo (84, 2), psiquiatria (88, 2) etc. A própria linguagem (“Moloch cuja mente é pura maquinaria!”) é aqui apontada como opressora e por isso associada à divindade devoradora (83, 2). Estamos no terreno da linguística de um Marshall McLuhan e sua proposição de que “O meio é a mensagem”, isto é, é elemento determinante de comunicação (não simples canal). Poder-se-ia pensar também no relativismo de um Sapir-Whorf e/ou dum Korzibsky a postular que se a linguagem é ideológica, transmite valores e não é autônoma em relação ao mundo, convém desconstruí-la, pois, do contrário, toda e qualquer revolução será pouco válida.

Várias imagens relativas ao Moloch, como “dínamo canibal” (83, 2), “Moloch cujos arranha-céus jazem ao longo das ruas como infinitos Jeovás” (84, 2), “Moloch cujo ouvido é um túmulo fumegante” (83, 2) podem ser associadas, e o próprio Ginsberg o reconhece, ao filme “Metropolis”, de Fritz Lang (1932). Lembremos que, a certa altura da fita, o complexo industrial ganha formas animadas/animalizadas, assemelhando-se a uma entidade quase demoníaca, de “coração” pulsante.

O Moloch, contudo, não é sempre uma entidade alheia a nós e que nos domina de fora. Segundo Ginsberg, em carta ao mesmo Eberhart, “Moloch cujo nome é a Mente!”⁷⁹, parte do verso 85, é espécime de ponto crucial do poema, pois trata-se, aqui, de propor como somos escravos de nossa própria mente, com seus vícios, culpas, travas e repetições. O Moloch não é, pois, um objeto exterior apenas, mas está em nós e precisa ser ressignificado.

⁷⁸ Algumas referências mais ou menos inequívocas, aqui: Odisseia, IX, 105/536 (O episódio do ciclope Polifemo a esmagar cérebros e devorar heróis, vencido pela astúcia de Odisseu) e Gênesis, 22: 1-19. (O sacrifício de Isaac, este trocado por um cordeiro);

⁷⁹ Referência a Antonin Artaud, sobretudo o de “Van Gogh, le suicidé de la société” (1947), que será também muito importante na terceira parte do poema.

O Moloch é também o que leva a desconsiderar a dimensão transcendente das coisas e a nossa própria corporeidade. Daí a necessidade de abandoná-lo (87, 2), outro ponto crucial do poema, segundo Ginsberg. E se muitos morreram (ou “quebraram suas costas”) para elevar Moloch aos céus (89, 2), enquanto ele sobe, num crescimento vertical frenético das cidades, desce “pela correnteza do rio americano” (90, 2) tudo o que é visão, êxtase, profecia e transcendência, pois, num mundo dominado pelo capitalismo-militarista-e-repressor, tudo o que não é objetividade é “bullshit” (91, 2).

Há, entretanto, uma geração, a das décadas de 1945 e 1955, que pressentiu tudo isto, foi considerada louca, marginal, criminoso e que morreu em busca de outras visões. Geração que preferiu descer rio abaixo junto a tudo que foi excluído do império de Moloch. Descer o rio é subir (n)a rua. Daí: “Rio abaixo! rua acima!” (93, 2)

Do ponto de vista da técnica poética, nesta segunda parte, o verso, inda que longo, quebra-se em partes menores, ritmicamente marcadas por pontos de exclamação. A base fixa que gera, aqui, progressão é “Moloch!”, insistentemente evocado, criticado e rejeitado.

2.3. Parte III: Mãos dadas, mãos atadas

A terceira parte, segundo Ginsberg, em já citada carta ao poeta Eberhart, “é uma expressão de simpatia e identificação com C.S. [Carl Solomon] que está num hospício – dizendo que a loucura dele é basicamente uma rebelião contra Moloch e que eu estou com ele, estendendo minha mão em união” (MILES, 1996: 154). A base fixa⁸⁰, aqui, é “Eu estou com você em Rockland⁸¹”. Após esta base, há sempre uma resposta que, verso após verso, vai ficando cada vez maior.

Do ponto de vista temático, nesta terceira parte do poema, volta-se ao tema da psiquiatria, seus métodos e tratamentos. O eu lírico pressupõe que Solomon se sinta estranho (95, 3) e sozinho no manicômio. Há também um grande sentimento de irmandade que se expressa, pois os dois (Ginsberg e Solomon) estiveram internados num mesmo hospício, o Pilgrim State⁸².

⁸⁰ Na edição crítica do poema, Ginsberg fala da inspiração em Kurt Schwitters, que, em “Priimitittitiii”, cria uma estrutura anafórica e semelhante à fuga (na música erudita). Essa pirâmide de som teria ajudado a dar forma à litania da parte III.

⁸¹ Manicômio estadual.

⁸² Veja-se que usar „Rockland“ como referência ao hospício e não “Pilgrim State” atende a razões de ordem poética, como teremos oportunidade de mostrar mais adiante, ao falarmos do caráter mineral e pétreo das imagens ligadas ao hospício.

Rockland é o espaço onde saber é sofrer, pois saber-se são e ser tratado como louco é doloroso. Rockland é tão feio, industrial e desagradável quanto Utica (102, 3), cidade localizada no Estado de Nova Iorque e suas enfermeiras são harpias a serem bolinadas (103, 3). Rockland é o espaço onde se grita “dentro de uma camisa de força” e não se é ouvido (104, 3).

O hospício, assim, aliena e imbeciliza o paciente, coloca-o no vazio (106, 3). É um “Gólgota nacional e fascista” (107, 3), “onde há mais vinte e cinco mil camaradas loucos todos juntos cantando os versos finais da Internacional” (109, 3)⁸³

O penúltimo verso desta parte é uma exceção à regra de que a resposta à base fixa (“Eu estou com você em Rockland”) seja cada vez maior, pois o verso seguinte a este é menor. Ginsberg, em carta a Eberhart, afirma que pensou este verso como uma “série de choros”. São delírios de libertação que aparecem aqui e os elementos extáticos e imaginativos se fazem presentes.

No último verso desta parte, o eu lírico espera a volta de Carl Solomon, que virá visitá-lo em sua casa de campo na Costa Oeste (“Western Night”, no original). É a integração de dois loucos, na contramão de um Moloch, e em busca de êxtases e liberdade.

Em carta a Eberhart, Ginsberg refere-se à parte III de “Uivo” como “uma litania de ativa aceitação do sofrimento espiritual de C. Solomon, dizendo que, com efeito, inda sou seu amigo embora você esteja com problemas e se veja num vazio”⁸⁴ (MILES, 1996: 152)

2.4. Nota de Rodapé para Uivo: consagração e girassol

Consideramos “Nota de Rodapé para Uivo” como parte do poema, porque assim também o consideram Allen Ginsberg e Barry Miles, organizador da edição crítica e comentada do poema, com a qual trabalhamos. Segundo MacGowan (2004), trata-se, nesta seção, de uma “sacralização de personagens e valores do poema e exaltação da liberdade da alma” (p.122). É um momento de consagração, tanto no sentido de reconhecer ou legitimar valores, como no sentido de tornar (ou voltar a tornar) santo.

O primeiro verso desta parte é a repetição, quinze vezes, da expressão “Santo!”. A seguir, santificam-se ou consagram-se pessoas, coisas, conceitos, situações as mais diversas: a alma (114, 4), a pica (114, 4), o cu (114, 4), o vagabundo e o serafim (116, 4), os amigos de

⁸³ „Tis the final conflict/ Let each stand in his place/ The International Soviet/ Shall be the human race“. Versos da “Internacional”, hino-símbolo do socialismo, composto, originalmente em francês, por Eugène Pottier, em 1871 e musicado por Pierre Degeyter, em 1888.

⁸⁴ „It ends with a litany of active acceptance of the suffering of soul of C. Solomon, saying in effect I am still your amigo tho you are in trouble and think yourself in a void“ (p. 152)

Ginsberg e ele próprio (118, 4), o saxofone (120, 4), as ruas e seus arranha-céus (121, 4), o Jagarnata⁸⁵ (122, 4), a classe-média (122, 4), a Quinta Internacional⁸⁶ (124, 4), o abismo (125, 4), o deserto (125, 4), o perdão (126, 4), a piedade (126, 4) etc. Todos são santos.

Esta sacralização de objetos tão distintos aponta para uma origem comum: tudo e todos são santos (ou sagrados), a civilização e seus excessos é que faz com que percamos esta dimensão. A proposta, portanto, é de união universal (como, aliás, as menções à Internacional fazem pressupor), mas também de percepção das coisas e do mundo em eternidade. Como propõe Blake: “Hold Infinity in the palm of your hand/ And Eternity in an hour.”⁸⁷. Toda divisão entre sagrado e profano, certo e errado, belo e feio, normal e anormal faz com que nos afastemos da dimensão sacra, santa, eterna e universal de todas as coisas. Leia-se que, 60 anos após a publicação de “Uivo”, escrevendo esta dissertação, sinto a atualidade extrema de seus temas, sobretudo num Brasil que parece regredir em conservadorismos. Perdemos a dimensão do sagrado, num país onde se fala de Deus o tempo todo...

E mesmo o “anjo em Moloch é santo!” (124, 4). Há um anjo mesmo dentro da entidade que dessacraliza tudo com sua força militar e econômica repressora. Há, portanto, esperança em “Uivo”, porque também é “Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma!” (127, 4). Em todos nós, a *dynamis* da mudança, da empatia, da caridade.

O fim do “Uivo” (proposta de um novo começo?) faz lembrar o fim doutro poema de Ginsberg, o “Sutra do Girassol”, constante de “Uivo e Outros Poemas”, cujo último verso eu, aqui, cito em tradução também de Claudio Willer:

- Nós não somos nossa pele de sujeira, nós não somos nossa horrorosa locomotiva sem imagem empoeirada e arrebatada, por dentro somos todos girassóis maravilhosos, nós somos abençoados por nosso próprio sêmen & dourados corpos peludos e nus da realização crescendo dentro dos loucos girassóis negros e formais ao pôr do sol, espreitados por nossos olhos à sombra da louca locomotiva do cais na visão do poente de latas e colinas de Frisco sentados ao anoitecer. (p. 109)

2.5. Adendo importante

⁸⁵ Divindade oriental, que representaria, no poema, o crescente completo militar-industrial.

⁸⁶ Tentativa de recriação, no pós-colapso da União Soviética, de uma associação dos trabalhadores do mundo.

⁸⁷ Algo como „Segure o Infinito na palma da mão/ E a Eternidade em uma hora”. Versos do poema “Auguries of Innocence” (ca. 1803), encontrável nos cadernos “The Pickering Manuscripts”.

Antes de finalizarmos esta descrição do poema, é preciso esclarecer que, ao contrário de muitos textos (literários ou não) lidos como “rebeldes” ou “subversivos” em sua época, “Howl” não é apenas um painel de destruição, mas também, e *surtout*, um poema propositivo. Queremos com isto dizer que não se trata em “Uivo” apenas de destruir valores (aqueles personificados e sintetizados no Moloch burguês), mas de propor outros, mais amplos, libertários e universais. É o que deixa claro o fim da carta de Ginsberg a Eberhart que, aqui, citamos pela última vez:

‘Howl’ é uma ‘afirmação’ de experiência individual com Deus, sexo, drogas, absurdo etc (...). A crítica da sociedade é que ‘Sociedade’ é sem gentileza⁸⁸. A alternativa é praticar atos individuais e privados de gentileza. O poema é um deles. Daí que clara e conscientemente construído para uma liberação de valores humanos básicos.

Chamar [‘Howl’] de obra de rebelião niilista seria não compreendê-lo. A força do poema vem de uma crença religiosa positiva e da experiência. Não oferece um programa construtivo em termos sociológicos – nenhum poema poderia fazer isto. ‘Howl’ oferece sim um valor humano construtivo – basicamente a experiência – da iluminação de uma experiência mística – sem a qual nenhuma sociedade pode existir por muito tempo⁸⁹ (p. 154)

O caminho da decadência, do inferno e do excesso conduz à ascensão. E o que, aqui, se propõe, é abandonar o Moloch e voltar ao santo nas/das coisas (o “corpo em que nasci”, do poema “Canção”⁹⁰), já tão maculado pelas contingências da vida moderna (ou pós). Voltar ao AMOR em caixa-alta. “Sem visão, o povo perece”, sentencia um provérbio bíblico (29:18) ; “o último desejo é o amor”, complementa Ginsberg...

Para além do exposto, vale, também, considerar, em defesa da tese de que o poema apresenta também elementos propositivos, sua relação com a tradição profética judaica, com a

⁸⁸ “Ginsberg explica que o conceito de gentileza [mercy] como aparece em seu poema “Howl” consiste na habilidade de ver e amar os outros neles mesmos como anjos sem categorias morais enganosas de estupidez mental e auto-enganação, selecionando com quem é seguro simpatizar e quem não. (BLOSHTEYN, 2001: 235, tradução minha).

⁸⁹ „Howl is an ,affirmation‘ of individual experience of God, sex, drugs, absurdity etc. (...) The criticism of society is that ,Society‘ is merciless. The poem is one such. It is therefore clearly and consciously built on a *liberation* of basic human virtues./ To call it work of nihilistic rebellion would be to mistake it completely. Its force comes from positive ,religious‘ belief and experience. It offers no ,constructive‘ program in sociological terms – no poem could. It does offer a constructive human value – basically the *experience* – of the enlightenment of mystical experience – without which no society can long exist.” (p. 154)

⁹⁰ Constante de „Uivo e outros poemas“, aqui citado na tradução de Willer (1984: 116)

qual Ginsberg, enquanto judeu, parece dialogar. O que é um profeta? A “definição” consta no Deuteronômio:

...Eis lhes suscitarei um profeta do meio de seus irmãos, como tu, e porei as minhas palavras na sua boca, e ele lhes falará tudo o que eu lhe ordenar (Deuteronômio 18:18)

São, assim, os profetas, portadores da palavra divina, são videntes (“Eu **vi** os expoentes da minha geração...”, grifo meu) e são atores, porque vivem em suas vidas parábolas exemplares. E, se segundo Leite (2008),

Toda literatura profética lida, entre diversos assuntos, com o tema do comportamento correto, isto é, com aquilo que hoje chamamos ética. E nesse ponto parecem estar contidas expressivas diferenças entre suas doutrinas. Os profetas (...) projetam diferentes utopias comportamentais, distintos modelos ideais de existência humana (p.22)

pode-se pensar o eu lírico de “Howl” como um profeta-vidente-ator, portador de verdades coletivas de um grupo – os *beats* – cuja característica mais evidente é ver e buscar visões, estas entendidas, claro, de modo mais amplo, como transcendências do cotidiano militar, frio e calculista que o cerca e destrói na figura do Moloch.

Luto elaborado. Venda feita. Tratemos de imaginação...

CAPÍTULO III

IMAGINANDO BACHELARD IMAGINANDO⁹¹

⁹¹ Plagia-se, subtilmente, aqui, o título do livro último de Cristina Henrique da Costa sobre João Cabral de Melo Neto: “Imaginando João Cabral Imaginando”, mas fazem-se, também, as devidas libações a um trabalho que, de alguma maneira, inspira este presente, sobretudo no modo como desconstrói com elegância a crítica pretérita sobre um poeta e introduz novas luzes a seu respeito. Além disso, se “sistematizar” Bachelard é tarefa, a nosso ver, impossível, falar dele é uma aproximação, que só se dá no plano da imaginação. Lemos e relemos a fundo o filósofo da Champagne, mas continuamos, “apenas”, imaginando Bachelard imaginando...

Nesta seção, aproximamo-nos da filosofia de Gaston Bachelard, mais especificamente de seus estudos sobre a imaginação poética, base teórica da presente dissertação. Inicialmente, faremos uma apresentação ampla e rápida, se isso é possível, dos pressupostos bachelardianos, para, a seguir, adentrarmos, cronologicamente e com mais vagar, às obras do filósofo francês, sobretudo as que se detiveram nos quatro elementos (fogo, água, ar e terra) como fundo material do imaginário e as que desenvolvem uma fenomenologia da imagem. Por fim, após definição sumária de imaginação bachelardiana, refletimos sobre duas questões importantes que lhe são anexas e que se associam, sobremaneira: a verdade da metáfora e a possibilidade de distanciamento em relação ao caráter invasivo da história enquanto teoria.

Nascido em 27 de junho de 1884, em Champagne, e morto, em Paris, em 16 de junho de 1962, Gaston Bachelard passou sua infância e adolescência no campo, em regiões rústicas, num contato estreito e profundo com os elementos primeiros da Natureza, o que, d'algum modo, ressoará, mais tarde, em sua proposição dos quatro elementos como arquétipos fundamentais do imaginário poético. Assistemático por natureza, o pensamento de Bachelard será, como sua vida, marcado pela busca constante do novo, numa permanente abertura às forças da criação. Um progresso por descontinuidade, como bem se verá...

Influenciada pelo surrealismo⁹² e, com bastantes ressalvas, pela psicanálise junguiana, a filosofia de Bachelard faz críticas contundentes a Freud⁹³, a Bergson⁹⁴, a Sartre⁹⁵, ao empirismo⁹⁶ e ao positivismo; e concebe dois caminhos para fazermos, do mundo, nossa provocação: o da epistemologia e o do devaneio poético, o primeiro ligado à função do real (o saber) e o segundo ligado à função do irreal (a criação). Razão e Devaneio, vale ressaltar, embora distintos, andam sempre juntos e nada pode ser estudado, conhecido, que não tenha sido antes sonhado, pois há, nas coisas, uma dimensão onírica universal. Concebe-se, ainda, a anterioridade psíquica das imagens relativamente às ideias, ao contrário do que propõem outras teorias da imaginação.

Opondo ciência e imaginação, o filósofo da Champagne deixa claro que esta última não tem passado, mas constitui-se a si mesma, possuindo seu próprio dinamismo. Uma causalidade sem causa, portanto. Neste sentido, *a imaginação, tal como Bachelard a concebe, inventa um espírito novo, porque nada é dado, tudo é construído*. (JAPIASSU, 1976: 80). Mais que isto, é

⁹² Cf. Pire (1967: 125-135) sobre as relações entre Bachelard e o surrealismo.

⁹³ “Ele [Bachelard] critica a psicanálise [freudiana] na medida em que, definitivamente determinista, ela visa a reduzir a criatividade do espírito” (PIRE, 1967:16).

⁹⁴ Cf. Pire (1967: 186-191) sobre as relações entre Bachelard e Bergson.

⁹⁵ Cf. Pire (1967: 151-166) sobre as relações entre Bachelard e Sartre.

⁹⁶ “Talvez se possa definir a filosofia da imaginação de Bachelard pelo método, mas aceitando que ela seja ao mesmo tempo empírica e a priori.” (PIRE, 1967:98)

a imaginação que nos faz mergulhar na profundidade das coisas. (...) nos faz descobrir as forças vivas da natureza. (JAPIASSU, 1976: 24). Deste modo, diga-se enfim, a ela deve-se a nossa constituição como sujeitos e a dos fenômenos como objetos. Um questão eminentemente epistemológica...

Ao contrário do que propunham teorias anteriores sobre a imaginação, esta é tida, em Bachelard, como cerne do psiquismo e, portanto, independente da ideia e da percepção. Segundo Pire, *tem [a imaginação, em Bachelard] o privilégio de criar um mundo 'suprarreal' cuja realidade não é menos segura do que a realidade do universo da percepção* (1967:8), confrontando-se o homem, assim, com as realidades objetiva e imaginária, *duas formas de aceder à humanidade* (JAPIASSU, 1976: 89). Em transcendendo a mera representação, a imaginação, para Bachelard, não se engana, não é o *substituto de uma percepção irrealizável*. (JAPIASSU, 1976:89), e não representa o real, mas o deforma.

Daí a possibilidade de se estreitarem as relações entre a imaginação e a liberdade, já que, segundo Bachelard, a poesia e a imaginação, ao libertar-nos da servidão da história e das referências da memória, são, mesmo, um modo de vencer a solidão do instante, pois a poesia aceita o que ele tem de trágico, de modo que a deterioração do instante não é retida.

No estudo do imaginário poético, Bachelard alinha-se, inda que obliquamente, à psicanálise junguiana e propõe água, fogo, ar e terra como arquétipos fundamentais deste imaginário. Neste sentido, *a imaginação é a invenção de um sentido novo a partir de arquétipos que ela descobre ou cria nas coisas, que encontra ou reativa nas imagens literárias* (JAPIASSU, 1976: 90). E, em sendo arquetípica a fundamentação do imaginário poético, a fruição de uma imagem literária ou poética prescinde de um saber prévio e simplesmente seduz o leitor. A poesia, assim concebida, escapa ao âmbito do saber, *é um compromisso da alma* (JAPIASSU, 1976: 88). A imagem nos coloca na emergência do ser falante.

Combinando tanto as discussões sobre imaginação de modo amplo, como de imaginação poética, Japiassu sintetiza bem as considerações bachelardianas a este respeito, ao afirmar que:

a surrealidade é a própria realidade, porém apreendida em sua maior profundidade. A função do irreal é a de dinamizar o espírito. Não sonhamos com ideias ensinadas. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. É admirado antes de ser verificado. A obscuridade do 'eu sinto' deve primar sobre a clareza do 'eu vejo'. O homem é um ser entreaberto. Sua vocação é a transparência. Quando ele cria, desata ansiedades. Porque criar é superar uma angústia. E o

belo não é um simples arranjo. Requer uma conquista. O mundo deixa de ser opaco quando olhado pelo poeta. (1974: 25)

Vale, ainda, apontar para a diferença estabelecida por Bachelard entre imagem literária e metáfora, uma vez que esta última tem por objeto transmitir um pensamento anterior, um efeito, enquanto a consciência imaginadora é uma origem e a imagem, escapando à causalidade, uma espécie de movimento sem matéria que se enraíza na experiência material elementar. Nas palavras do próprio filósofo em “O ar e os sonhos”, obra sua sobre as imagens da leveza e da mobilidade:

Para merecer o título de uma imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária.(p.257)

A imagem tem uma realidade específica, não sendo, pois, um objeto, nem um substituto dele. Ela não precisa de um saber, pois é dádiva de uma consciência ingênua, que, por sua vez, é um ser de uma difusão, já que o devaneio nos faz habitar um mundo, projetando sobre ele um novo olhar.

O que propõe Bachelard como tarefa fundamental, em sua fase poética final é a realização de uma fenomenologia da imagem literária, pois somente a consideração da emergência da imagem numa consciência individual pode nos ajudar a restituir a subjetividade das imagens e a avaliar sua amplitude, sua força e seu sentido de transubjetividade. Trata-se, assim, de, numa hermenêutica da confiança⁹⁷, ler diretamente as imagens no texto, deixando-as falar, sonhando-as, imaginando-as, vivendo-as, em detrimento de uma totalidade do texto, procedimento de leitura que, no âmbito da crítica literária, tem sido criticado por ser *um sistema*

⁹⁷ No espectro atual, Nietzsche é tido, portanto, como representante de uma "hermenêutica da suspeita". O termo foi cunhado por Paul Ricoeur, para caracterizar uma estratégia de interpretação, que se defronta, com desconfiança, com o sentido imediato, para reconduzi-lo a uma inconsciente vontade de poder. Ao lado de Nietzsche, Ricoeur também menciona Freud, que reduz o sentido a impulsos inconscientes, e Marx, que o acopla retroativamente a interesses de classes, como representante de uma hermenêutica da suspeita. A esta ele contrapõe uma hermenêutica da confiança, a qual aborda o que tem sentido, assim como este se dá de modo fenomenológico, para esgotar as suas dimensões. Enquanto a hermenêutica da suspeita olha para trás, para reconduzir pretensões de sentido, reducionisticamente, a uma energética ou economia que funciona por detrás delas, a hermenêutica da confiança se dirige para diante, para o mundo, que nos abre o sentido a ser interpretado. (GRONDIN, 1991: 44)

anárquico que desarticula a obra e a reduz a 'fulgurações' poéticas, sem dar nenhuma atenção à estrutura global da obra nem mesmo do poema. (FARIA, 1980: 123).

Creemos, entretanto, que a grande contribuição da poética bachelardiana seja a de reconhecer o papel da imaginação, da sensibilidade, da arte, do devaneio e do onirismo na constituição do sujeito e ainda a de trazê-la para a análise literária, o que nos parece bastante inovador e libertador, sem que se caia, obviamente, no domínio do relativismo absoluto. Ler com Bachelard é desprezar o texto, em prol das imagens. É, na contramão de uma *clôture du texte*⁹⁸, falar poeticamente do poético. Todo bom leitor de poesia é poeta. E se a filosofia bachelardiana pode ser chamada de incoerente, romântica, surrealista ou o que quer que seja, não se pode dizer que é irracional, porque não se submete ao juízo de irracionalidade proferido pelo discurso teórico racional. A leitura do poético sustenta-se no poético.

Feita esta breve apresentação geral dos pressupostos da poética de Bachelard, convido o leitor a um passeio por suas obras, sobretudo as que estudam os quatro elementos como fundo material da poesia e “A Poética do Espaço”, obra insigne de fenomenologia da imagem, que me será também muito valiosa na última parte deste trabalho. É preciso, antes, esclarecer que não se trata, em Bachelard, de uma discussão sobre a literatura, mas sobre o poético, categoria mais extensa, já que o autor lê uma série de textos que não são, *a priori*, literários, mas nos quais é possível encontrar poesia. É uma visão poética do poético e uma “teoria anti-teórica” sobre o que é a imaginação.

Pire (1967), na bela exegese que faz da poética de Bachelard, aponta para uma “evolução” desta em três perspectivas diferentes, que nos parecem muito produtivas para uma primeira leitura da obra bachelardiana. Segundo o exegeta, Bachelard partiria de uma psicanálise do conhecimento objetivo, para, então, deter-se numa psicanálise dos elementos, abandonando, por fim, esta última, em prol de uma fenomenologia da imagem poética. Vejamos de que modo isto se dá ao longo de sua obra...

Em 1937, Bachelard publica “A Psicanálise do Fogo”, obra inaugural de sua filosofia da imaginação poética. Já no prefácio, defende a objetividade científica e chama a atenção para a importância da antipatia prévia como atitude de distância objetiva. Todo objeto científico deve ser analisado sem que sensações, senso comum e devaneios interfiram. O fogo, entretanto, constata o filósofo, não é mais um objeto, pois seu poder de sedução para o homem é muito

⁹⁸ Exclusão programática de todas as influências externas (sociais, psicológicas, econômicas etc.) sobre a estrutura interna. [MARRONE, 2008]

grande. No mesmo prefácio, anuncia Bachelard que *é o homem pensativo que queremos estudar aqui, o homem pensativo junto à lareira, na solidão quando o fogo é brilhante, como uma consciência da solidão*. (p. 4), pois *a pedagogia do espírito científico ganharia em explicitar assim as seduções que falseiam as induções*. (p.7).

De saída, contudo, o filósofo já começa a se dar conta das contradições do fogo, que é íntimo e universal, ultravivo, promove mudanças rápidas, é o bem e é o mal, é cozinha e apocalipse, brinquedo e castigo, bem-estar, respeito, deus tutelar etc; e aponta para o fogo como “ser social” mais que “ser natural”, já que há tantas interdições sociais relativas ao elemento e já que este é não só fenômeno social, mas fundador de sociabilidade(s).

No segundo capítulo do livro, esboça Bachelard uma primeira diferença entre sonho e devaneio, de grande importância para a compreensão do que virá a seguir em sua poética: *O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios*. (p. 22). O fogo na lareira, aponta o filósofo, é convite ao repouso, primeiro tema de devaneio. Reflete-se, ainda, sobre a relação entre fogo e alimentação e sobre o fogo como aquilo que *sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além*. (p.25). É a destruição como renovação, pois

A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos plenamente para o além. Tudo perder para tudo ganhar. A lição do fogo é clara: ‘Após ter obtido tudo por destreza, por amor ou por violência, é preciso que cedas tudo, que te anules.’ (p.27)

Interessante, também, neste livro é a constatação de que o fogo está magicamente na origem das culturas e o postulado de que a libido é *a fonte de todos os trabalhos do homo faber* (p.47), pois a fricção de gravetos para feitura do fogo, por exemplo, é também e principalmente, uma experiência sexualizada. Chega Bachelard ao que chama de Complexo⁹⁹ de Novalis, isto é,

o impulso para o fogo provocado pela fricção, a necessidade de um calor partilhado (...). Está fundado numa satisfação do sentido térmico e na consciência profunda da felicidade

⁹⁹ Para Bachelard, complexos são signos culturais, que viram figuras retóricas. Segundo ele, “um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro”, daí que a “força emergente de uma imagem geral que vive por um de seus traços particulares é por si só suficiente para explicar o caráter parcial de uma psicologia da imaginação que se absorve no estudo das formas” (1989: 88).

calorífica. O calor é um bem, uma posse. É preciso conservá-lo ciosamente e doá-lo a um ser eleito que mereça uma comunhão, uma fusão recíproca (p. 61).

Discute-se, a seguir, sobre o fogo sexualizado, a associação entre vida e fogo e concebe-se o fogo como primeiro fator da conceitualização humana do fenômeno (o “pirômeno”), num mundo que muda de aparências. O fogo é, assim, a matriz da própria ideia de fenômeno.

Bachelard está também (e ainda) interessado nos *embaraços que as intuições do fogo acumularam na ciência* (p. 89), mas, pouco a pouco, vai se apaixonando pelas imagens (literárias) ígneas: o fogo que se alimenta como um ser vivo, no Complexo de Pantagruel; o fogo dentro do animal; a sensação de calor estomacal e o próprio efeito do álcool, que queima a língua, inflama, torna inflamável a imaginação de quem o bebe.

Por fim, dedica-se o filósofo ao fogo idealizado, pensando extensivamente a dialética da pureza e da impureza a ele atribuídas. O fogo, como signo do pecado e do mal, o fogo que purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos, o fogo que separa as matérias e aniquila as impurezas materiais. Segundo Bachelard, *a verdadeira idealização do fogo se forma seguindo a dialética fenomenológica do fogo e da luz* (p. 155) e se às vezes *o fogo brilha sem queimar; então seu valor é todo pureza*. (p.156).

o fogo é, dentre os fatores de imagens, o mais dialetizado. Só ele é sujeito e objeto. (p.162), diz-nos Bachelard na conclusão da “Psicanálise do Fogo”. O fogo é, assim, a contradição, o objeto que resiste, o sublime, o de todo inapreensível. Imagens ígneas podem não conter chamas, mas são sempre contraditórias e pouco tangíveis. Lembremos do amor, no famigerado soneto de Camões, que, ao contrário da leitura mais ordinária, não usa o fogo para “explicar” o amor, mas toma o fogo como fundamento de suas metáforas.

Na seção de análise desta dissertação, ao nos debruçarmos sobre o imaginário da segunda parte do poema “Uivo”, veremos brotar, inconstantes, variadas imagens ígneas. O Moloch é feroso, destrutivo, faminto e intangível como a máquina burguesa e capitalista, em suas entranhas, o é.

Como esperamos ter ficado claro, embora tencione psicanalisar o fogo, apreendendo que devaneios obstam seu estudo mais científico, Bachelard acaba descobrindo que não vai haver, no fundo, elucidação epistemológica do fogo e, assim, apresenta-nos este elemento como uma realidade poética, imaginativa, subjetiva, cuja característica mais evidente é a resistência a uma sistematização.

E, aliás, não seria fogosa por excelência a própria Literatura? Bem, “A Psicanálise...” apresenta-nos o fogo como processo natural e poético, porque fenômeno de imaginação, porque elemento fundamental da imaginação e, assim sendo, só pode ser representado literariamente. A aproximação fundamental com o fogo se dá via imaginação e não via ciência.

Em “A Água e os Sonhos”, livro de 1941, tem-se uma virada literária, na medida em que Bachelard, abandonada a psicanálise do conhecimento objetivo, decide ler imagens poéticas concretas. Nos dizeres de Pire (1967),

Ele [Bachelard] que tentara ‘curar o espírito de suas alegrias’ decide abandonar sua vocação terapêutica para se entregar ao que considera a mais bela das doenças: o devaneio (p.24).

O filósofo da Champagne vai, assim, mais e mais, abandonando seu racionalismo, evitando o abstrato e a generalização.

Na obra em questão, logo de saída, opõem-se dois tipos de imaginação que, de algum modo, se complementam: a imaginação material e a imaginação formal. Esta última, segundo Bachelard, é o impulso na novidade, a diversão com o pitoresco, com a variedade, com o inesperado. *A imaginação que elas [as forças imaginantes] vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores (p. 1). É a imaginação que “Dá vida à causa formal”.* Já a imaginação material, mais ligada à libido¹⁰⁰, à sensualidade e às vivências infantis, é a escavação do fundo do ser, tentando encontrar nele o primitivo e o eterno. As forças imaginantes materiais, segundo o filósofo, *Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna (p. 1). Dão vida à causa material.* Opõem-se, assim, o pitoresco (forma) e o profundo (matéria¹⁰¹). Após esta diferenciação inicial, pondera Bachelard sobre como se relacionam os dois tipos de imaginação:

¹⁰⁰ Como bem aponta Pire (1967), Bachelard concebe a imaginação como “o centro da energia psíquica, como uma espécie de libido ao nível do espírito” (p.47)

¹⁰¹ Matéria, em Bachelard, é princípio substancial dotado de uma infinitude positiva, já que capaz de criar positivamente. O filósofo, assim, conurbando as categorias de “matéria” dos gregos (sobretudo, Platão) e de “forma” dos modernos (mormente, os cartesianos e os idealistas alemães), concebe uma imagem que se evade dos objetos que as palavras designam sem se evadir em direção às ideias ou conceitos que existem alegoricamente no uso destas palavras.

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma (...), há (...) imagens da matéria, imagens diretas da matéria. (pp.1-2)

E que objetiva o filósofo neste volume? Ele próprio o diz: *discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante*. E é nessa busca das raízes da imaginação material que Bachelard chega a uma *lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra*.¹⁰² A obra em questão deter-se-á sobre a água, isto é, sobre

as imagens substanciais da água, onde faremos a psicologia da ‘imaginação material’ da água – elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes (p. 6).

E como fica claro ao longo do livro, a água leva a um onirismo profundo, porque é um tipo de destino, *um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser*” (p.6). Assim, *“o ser votado à água é um ser em vertigem. (...) A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal*. Daí que uma melancolia incessante está associada a este elemento.

É também no prefácio d’“Água e os sonhos” que Bachelard define o “Complexo de Cultura”, categoria a que voltará constantemente ao longo de toda sua obra. Segundo Agripina Ferreira, autora do “Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos”, o complexo de cultura *é a projeção de um complexo original ‘associado a uma tradição’ que deve ser enriquecida e revivida pela imaginação* (p.43). Bons poetas nos surpreendem renovando o símbolo, maus poetas nos enfadaram tornando-o enfático e mecânico. De modo geral, o que nos interessa em Ginsberg e no seu “Uivo” é sua capacidade de renovação de símbolos, postos, por sua vez, em novo dinamismo pela análise que empreendemos.

¹⁰² Como bem ressalta Pire (1967), “Bachelard reconhecerá sempre que a imagem nova pode se relacionar com tal arquétipo escondido no inconsciente. Mas esta relação não é causal.” (p.30) e “O método de Bachelard em seus primeiros ensaios sobre a imaginação se baseia num certo determinismo, mas: 1º trata-se antes de um determinismo às avessas, visto que a imagem convoca um complexo elementar ao invés de ser dele consequência e 2º este determinismo ‘elementar’ perde sua força na medida em que, estando o elemento interiorizado, animado pela imaginação, esta demonstra sua criatividade” (p.31);

A primeira característica das imagens cuja base material é a água – diz-nos Bachelard já no primeiro capítulo – é a falta de solidez e de vida vigorosa. Basta, para bem compreender essa primeira característica, lembrarmos dos reflexos n'água e *as formas irisadas da superfície* (p.22). Não estamos, ainda, no domínio das águas profundas...

É nesse primeiro capítulo, também, que Bachelard faz duas afirmações que nos parecem importantes para uma compreensão global de sua poética: *Não se sonha profundamente com objetos. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias* (p.24)¹⁰³ e *A vida caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irrealidade* (p. 25). O interesse pelas matérias dos sonhos e pela irrealidade como instância privilegiada e importante é o que move o filósofo nas obras que dedica à imaginação.

Mais adiante, Bachelard, após acerrar-de Narciso e das ambivalências do narcisismo, estende-o ao cosmos, já que

Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. (p. 27).

A lição central, aqui, é que todo devaneio fundo e material é passível de extensão para o cosmos. Expediente que se repete ao longo da obra bachelardiana.

Outros atributos das águas superficiais, segundo Bachelard, são o frescor e a claridade, e eis que entram em cena náiades e ninfas, meramente escolares, e o cisne, pretexto importante para se definir o que é uma imagem completamente dinamizada, ou seja, aquela que: *alimenta-se de imagens distantes, sonha diante de um amplo panorama* (p. 39), *separa um sítio secreto onde reúne imagens mais humanas. Passa do gozo dos olhos a desejos mais íntimos.* (p.39) e *no apogeu do sonho de sedução, as visões convertem-se em desígnios sexuais. Sugerem atos.* (p. 39).

O segundo capítulo das “Águas...” é, talvez, um livro dentro do livro, dada a sua importância para o que virá depois. A tese central, aqui, é de que Edgar Poe teria uma “unidade de imaginação”, cujo material privilegiado é uma água pesada. Contemplá-la, em Poe, é *escoar-se, é dissolver-se, é morrer* (p. 49).

¹⁰³ Aqui, talvez, seja importante recordar, com Pire (1967), dois aspectos seminais da imaginação material: Ele propõe: a matéria ‘educa’ a imaginação e a imaginação, por conseguinte, tem uma matéria” (p.57)

Bachelard traceja, ademais, os complexos de Ofélia e de Caronte – isto é a morte enquanto viagem para o inferno (Complexo de Caronte), em contraposição à morte como um elemento desejado (Complexo de Ofélia) – e estuda, imaginando, as metáforas lácteas em rios, mares e lagos, pois, aqui, *toda água é um leite* (p.121), um leite a contrapor-se ao álcool ígneo, que nada tem de materno.

E se o fogo foi associado à pureza, a água é inda mais associável a este valor, pois, segundo Bachelard, *a imaginação material encontra na água a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura* (p. 139), de modo que uma água impura será sempre sonhada como substância do mal. Voltamos a Poe e ao “imundo rio Passaic” de nosso poema (p.90).

Por fim, depois de discorrer sobre a água doce como *verdadeira água mística* (p.158), cujo traço sensual (o gosto) é importante, detém-se rapidamente Bachelard nas águas violentas, como as do mar, que despertam em nós sonhos de vontade de poder (*sonhar o poder para além do poder efetivo* [p. 186]) e mesmo uma vontade sádica de causar dor ao “golpeador”.

A conclusão deste segundo livro interessa-se pela própria palavra água, isto é, a água como *senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes* (p.193). As vogais líquidas, a voz a projetar visões, a liquidez como princípio linguístico, o descanso, a lentidão, o silêncio. É a água na palavra, direta em seu marulho ou distante (mas presente) na voz dos pássaros....

Ainda que não tão abundantes, há imagens aquáticas no “Uivo” que nos interessam sonhar mais próximo. No imaginário do poema, rios lodosos e um certo destino aquoso contra o qual, muita vez, lutam os *hipsters*. “Rio abaixo! rua acima!” (93, 2)

O terceiro livro de poética e imaginação sobre o qual nos detemos é “O Ar e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento”, publicado em 1943. Trata-se, desta vez, de pensar a relação entre mobilidade e imaginação, esta última concebida claramente como *faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção (...) faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens* (p.1). Tanto assim, aliás, que *o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária* (p.1), pois imaginação é abertura e evasão, é mobilidade. Imaginar, diz-nos Bachelard, *é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova* (p. 3) e, no psiquismo aéreo, *a imaginação projeta o ser inteiro*. (p.6). Estamos no terreno de uma imaginação dinâmica, termo usado por Bachelard em dois sentidos, muito bem distintos por Pire (1967):

A imaginação é, assim, dinâmica sob dois pontos de vista:

1º) porque ela é um movimento da consciência que ‘vai ao real’, um poder de transformação e de recusa,

2º) porque à imaginação das formas e das matérias faz parêntese uma imaginação dos movimentos e das forças (p.96)

Como se vê, a novidade deste livro em relação aos anteriores é, na contramão de um certo “determinismo” material¹⁰⁴, pensar o dinamismo das imagens, de modo que a imaginação, no movimento (só possível na imaginação), se ultrapassa, forma subjetividade e gera uma liberdade – não-racionalizável – por elevação. Como bem afirma Pire (1967):

Há os ‘indutores de devaneio’, os ‘operadores de imagens’, e alguns melhores que outros, mas o dinamismo da imaginação é, para Bachelard, um dado primeiro que transcende o dado objetivo, natural, humano (p.94)

Neste sentido, inclusive, o dinamismo reafirma a imaginação como ativa, instância primeira do psiquismo e não redutível a determinações. “O Ar e os sonhos” trata, assim, em primeira e última instância, de devaneio e liberdade. Temas caros a Ginsberg e ao poema, cujas imagens estudamos nesta dissertação, nas quais há muito movimento, seja nos devaneios do eu lírico, no ritmo, na estrutura e, sobretudo, na relação entre elas.

Esta obra de Bachelard interessa-se, além do mais, pelas imagens de subida, ascensão e sublimação, que são, segundo o filósofo, metáforas axiomáticas, porquanto *toda valorização é verticalização* (p. 11). E aponta, já na introdução, para a primazia da ascensão, isto é, a postulação de que o destino do homem é subir, já que horizontalidade, quase sempre, é queda. Subimos via imaginação, *o ar imaginário é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente* (p.12), *a imaginação dinâmica é um amplificador psíquico* (p.13).

No poema que estudamos, há muita mobilidade externa, uma vez que os personagens perambulam leves pela cidade, sobretudo e inclusive nos seus altos, em busca de diversão,

¹⁰⁴ “Mais e mais, à medida que ele se esforça por situá-la [a imagem] num sistema, Bachelard é obrigado a reconhecer a irredutível originalidade da imagem, que pode se harmonizar depois com uma série de imagens, mas que é primeiro vivida na sua novidade e como um ‘aumentativo psíquico’. Daí, a hierarquia que ele propõe da imaginação material à imaginação dinâmica. O elemento, em definitivo, é apenas um enquadramento didático (...) Bachelard se recusa finalmente a considera-lo como um determinante real” (PIRE, 1967: 109).

drogas, sexo, *jazz* ou mesmo em desespero. Gostaríamos, assim, de relacionar “essa mobilidade externa ao “mobilismo que as imagens aéreas induzem em nosso ser”, enquanto leitores. Em outras palavras, interessa-nos propor que essa mobilidade intensa dos personagens no poema gera imagens igualmente intensas que dinamizam mais e mais nossa imaginação.

Num primeiro momento d’“O Ar e os sonhos”, estudam-se o sonho de voo e a poética das asas. Segundo Bachelard, *toda imagem aérea tem um porvir, tem um vetor de voo* (p.22) e é possível discernir voos leves de voos pesados. Nos sonhos de voo mais plenos, há leveza, impulsão leve (fácil e simples), elasticidade, salto puro e não há teleologia, nem asas, que são racionalizações fáceis. E se, *no reino da imaginação, o voo deve criar sua própria cor* (p.66), não se deve precisar de mais uma imagem poética, pois a imaginação não é coisista, *Ela não desenha, mas vive valores abstratos*. (p.69). Boas asas são subtis.

Põe-se, ainda, o autor da Champagne a refletir sobre as imagens da queda, em geral, muito associadas ao medo de cair – um medo primitivo – e na contramão do eixo real de nossa imaginação vertical que *está dirigido para o alto* (p. 92). A queda é, assim, *como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a nostalgia inexprimível da altura* (p. 95) e

a alma deve ser mobilizada para receber as visões de todo convite à viagem; deve ser mobilizada para baixo a fim de encontrar as imagens do vórtice negro, imagens que a visão usual e razoável é particularmente imprópria para sugerir. (p.99);

Comenta-se, ainda, sobre o tema da queda para o alto, este *desejo intenso de subir ao céu com um movimento que se acelera* (p. 106), bem como sobre imagens *em que o ser aparece como desdobrado ao mesmo tempo nos destinos da altura e da profundidade* (p. 108): *algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda* (p. 109) e vice-versa.

Num capítulo dedicado a Nietzsche – também livro dentro do livro, como no caso de Poe em “A água e os sonhos” – afirma Bachelard que a verdadeira substância da imaginação material do poeta-filósofo é o ar, o qual relaciona-se com liberdade e alegria sobre-humanas, por nada dar e, assim, nos levar a tomar tudo. O ar puro, por exemplo, seria a *consciência do instante livre, de um instante que abre um futuro. Nada mais*. (p.138).

Estudam-se, também, no “Ar e os sonhos”, imagens do frescor como qualidade tônica do ar, do céu azul, das nuvens, nebulosas, ventos e constelações. Sobre estas últimas, detemo-nos um pouco mais, porque profícuas para a análise que empreendemos a seguir. Segundo Bachelard, no que diz respeito às imagens de constelação, há uma correspondência interessante

entre baixo e alto, uma vez que o carneiro que se acaricia aqui é o carneiro com que se sonha “lá”. Fala-se, ainda, de um tempo da noite, um tempo que repousa, que é ditado, de algum modo, pelas estrelas. Estas, para além do mais, são olhos que brilham e veem. Explicadas, portanto, via imaginação, nossas ojerizas ante uma noite sem estrelas... “Uivo” começa e termina estrelado. Constelações espreitam, *hipsters* tocam-nas, inebriam-se delas...

Num último capítulo, denominado “A declamação muda”, Bachelard comenta sobre poemas que respiram bem, *uma administração feliz do ar falante* (p.245), e sobre os sopros que toda poesia contém, pois *não somente a poesia declamada, mas a poesia lida em silêncio (...)* – *está sob a dependência dessa economia primitiva dos sopros*. (p.246). Ginsberg concebe poesia como questão de respiração, na medida que esta, zenbudistamente compreendida, nos conecta com o universo. Os sopros e a respiração são, assim, conectivos entre Bachelard e Ginsberg a serem melhor explorados na seção de análise.

O livro oferece duas conclusões ao leitor. Uma delas sobre filosofia cinemática e filosofia dinâmica – uma discussão assaz metafísica, num diálogo franco com Bergson. Outra, que nos interessa mais, sobre a imagem literária. Detenhamo-nos mais nesta última, em que Bachelard começa pensando a poesia como *verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio* (p.256) e que

constrói o poema sobre o tempo silencioso, sobre um tempo que nada martela, que nada pressiona, que nada comanda, sobre um tempo pronto para todas as espiritualidades, sobre o tempo da nossa liberdade (p.256);

A seguir, afirma que *A verdadeira poesia tem sempre vários registros* (p.257) e que a audição não permite sonhar profundamente. É preciso, assim, ler e ler em silêncio, numa lenta leitura sonhadora. O filósofo termina o capítulo, falando da dupla função da imagem literária: *significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente* (p.257), pois, ao contrário da simples metáfora e de qualquer racionalização, a imagem abre para o novo, é construção, é criação. Estabeleça-se, aqui, ligeira e circunstancialmente, certa relação entre Bachelard e Heidegger, na concepção da arte e, sobretudo, da poesia como “abertura”, pois na segunda conclusão do livro, a certa altura, Bachelard reafirma a novidade e a abertura como parte das imagens, ao propor que

a imagem literária que acaba de formar-se se adapta à linguagem antecedente, inscreve-se como um cristal novo no solo da língua, mas antes, no instante de sua formação, a imagem literária satisfaz as necessidades de expansão, de exuberância, de expressão. (p.274)

Os próximos livros que nos interessam mais de perto são “A terra e os devaneios da vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças”, lançado em 1948, e “A terra e os devaneios do repouso – Ensaio sobre as imagens da intimidade”, lançado no mesmo ano. Bachelard faz um prefácio só para os dois livros, como que a mostrar que se complementam d’algum modo. Nestas obras, de modo geral, o que interessa a Bachelard é o tema da valorização ética e a oposição (não estanque) entre introversão e extroversão. Trata-se de afetividade, de desejo de bater contra as coisas ou recolher-se confortavelmente nelas. São as preposições “contra” e “dentro” que se discutem aqui:

um mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranquilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalha-las. (BACHELARD, 1948: 1)

Trata-se de trabalhar, moldar, esculpir, numa filosofia da vontade e do contra. Para além disto,

com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria. (p.2)

E em todo o trabalho de matérias duras ou massas amassadas, há belezas prometidas e mesmo uma beleza íntima das matérias. É disso tudo que os dois, mas sobretudo o primeiro, livros tratam. Começamos pelos devaneios da vontade.

O ensaio começa tratando da dialética do duro e mole que, segundo o autor, rege todas as imagens que fazemos da intimidade das coisas. Trata-se sempre de convite e/ou exclusão, de modo que o trabalhador se sente provocado pelo objeto que tem diante de si. Assim,

a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência (p.19);

Concebe-se, deste modo, e na contramão de uma certa antropologia, o trabalho como derivado de uma provocação e como criador da matéria que a ele se opõe, de modo que

no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si; nasce assim na alma do trabalhador um ritmo salutar de introversão e de extroversão (p.26)

E as imagens focalizadas por Bachelard são, como sempre, variadas: analisa o filósofo a imagem da ferramenta e sua necessidade de agir contra o duro; a imagem material de uma massa ideal; as imagens da forja e do ferreiro; as metáforas da dureza e da moleza etc. Bachelard, aqui, aproveita para afirmar que a imaginação material prende-se a uma dinamologia, o que implica que

o ser humano se revela como o contra-ser das coisas. Já não se trata de tomar o partido das coisas, e sim de atacar as coisas. Numa dialética de miséria e de cólera, contra a miséria de estar enviscado, surge a cólera que liberta (p.95);

Bachelard estuda/ imagina, ademais, a pedra a nos fazer devanear, a começar pela dialética entre nuvens e rochedos, tão bem expressa na passagem em que se afirma que *O amontoado das rochas tem todas as ameaças de um céu tempestuoso. No mundo mais estável, o sonhador então se pergunta: que irá acontecer?* (p.148). Além disso, haveria, no rochedo, segundo o filósofo, um destino de esmagamento e um certo caráter de esfinge, cuja matéria mais certa é pétrea e implacável. Versa-se, também, sobre os devaneios petrificantes, como rochedos que desmoronam sem ruído, imagens de um mundo petrificado e uma vontade de virar pedra, presente em certos poetas. É, como se vê, de aridez e certa intransponibilidade que se fala aqui. Lembremos que o hospício onde está Carl Solomon, personagem central do poema que analisamos, chama-se “Rockland” (“Terra de pedra”, numa tradução pé-da-letra) e a terceira parte do poema é toda ela povoada de imagens rochosas, duras e frias.

Há, também, devaneio em metais, minerais e cristais e, aqui, mais uma vez – e logo de saída – Bachelard delinea o campo das imagens literárias, ao propor que estas

parecem colocadas entre as imagens que preparam conhecimentos e as imagens que preludiam devaneios. Tanto poderão, por reduções sucessivas, tender a conhecimento racionais, quanto, por exuberâncias, evadir-se em remotas metáforas. (p.188)

E que a imagem literária pura é aquela que

recebe toda a sua vida da literatura, ou pelo menos [é] uma imagem que permanece inerte se não recebe uma expressão prolixa. (p.253).

Sobre o metal, toca-se em sua recusa, hostilidade e frieza; discussão importante para a análise que faremos da segunda seção de nosso poema, em que abundam imagens de metal, concreto, aço e ferro na descrição do Moloch burguês e seu poder de destruição.

O capítulo 13, último deste primeiro livro, trata da psicologia da gravidade, que muito nos interessa. Segundo Bachelard, o voo é um movimento contra a gravidade também nos sonhos e aquele que cai está sozinho, numa queda viva, que não precisa necessariamente ser profunda, mas tem de contribuir para um pavor crescente, um devir de infelicidade. Por outro lado, *nosso inconsciente é como que escavado por um abismo imaginário. Em nós, todas as coisas podem cair, todas as coisas podem vir a aniquilar-se em nós* (p.279), ainda que haja, no humano, conforme já dito, instinto de elevação, vontade de aprumo.

E se todo o mundo nos provoca e exige de nós forças reativas contrárias, refazemos, os trabalhos de Hércules e envergamos a coluna como um Atlas. *O ser engrandece ao dominar a grandeza* (p.295), o ser brinca de forças com o mundo, como um louco Xerxes da Montanha. Contemplamos do alto, tomamos posse da terra, tencionamos dominá-la. *O isolamento em cima da torre consagra o sonhador como um vidente e um vigia ao mesmo tempo* (p.303). *Mutatis mutandis*, tudo parece pequeno para o bom montanhês ou para um *beat* solitário no alto dum telhado no Harlem...

Mas as imagens da profundidade não têm somente essa marca de hostilidade; têm também aspectos acolhedores, aspectos convidativos; e toda uma dinâmica de atração, de sedução, de apelo ficou um tanto imobilizada pelas grandes forças das imagens terrestres de resistência.

Nosso primeiro estudo da imaginação terrestre, escrito sob o signo da preposição contra, deve pois ser completado por um estudo das imagens que estão sob o signo da preposição dentro. (p.2)

O texto citado supra foi extraído do prefácio de “A Terra e os devaneios do repouso – Ensaio sobre as imagens da intimidade” e, de alguma maneira, sintetiza seu propósito mais geral. Se, até então, a imaginação era ativa ante as hostilidades da dureza, agora revolve-se gostosa no mole, no recôndito, na semente, na gruta, dentro da baleia com Jonas...Diz-nos mais, Bachelard:

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução desse repouso, pela substância, em sentido oposto aos esforços que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo. (p.4)

No ensaio em questão, aqui apresentado de maneira mais sintética, dedica-se, inicialmente, o filósofo francês às imagens que nos queremos fazer do interior das coisas, no fundo das coisas e ao repouso de imaginar. Cabe, então, conceber que a profundidade das coisas não é uma ilusão; conceber que o espaço interno é espaçoso; conceber com espanto um interior maravilhoso; conceber o íntimo em intensidade substancial infinita.

Ocupa-se, também neste livro, o filósofo com *a imaginação das qualidades substanciais*”, invertendo certa lógica, de modo que não se busca a qualidade no todo do objeto, mas na *“adesão total do sujeito que se envolve a fundo naquilo que imagina* (p.63), daí que *imaginar uma qualidade é dar-lhe um valor que ultrapassa ou contradiz o valor sensível, o valor real* (p.64)

Destacamos, por fim, o debruçar de Bachelard sobre o Complexo de Jonas, partindo da imagem deste no ventre da baleia, para estudar as implicações e extensões desta imagem; grutas literárias, que falam, têm um olhar negro e acolhem sonhos terrestres; labirintos, sonhos tumultuados e tortuosos. Fecha-se o livro com o que Bachelard chama de “enciclopédia das imagens”: a serpente – “raiz animalizada” (p.202) –, a raiz – “árvore subterrânea”, “morto vivo” (p.225) – o vinho – “corpo vivo onde se mantêm em equilíbrio os ‘espíritos’ mais diversos” (p.250).

Em “Uivo”, vale ressaltar, abundam, mormente nas descrições de cenas sexuais, os devaneios ligados à terra, como *locus* da intimidade e do repouso, *locus* da preposição “dentro”.

Em 1957, Bachelard publica “A Poética do Espaço”, um de seus livros mais lidos e conhecidos. Neste volume, ocorre uma virada fenomenológica, bem explanada por Pire (1967):

Ele [Bachelard] procurará sistematicamente se colocar não mais ‘diante da imagem’, julgando-a através de um critério extrínseco, mas ‘na partida da imagem’, para considerar apenas sua novidade e seu ‘ressoar’ (‘ressoar’, porque a imagem, doravante concebida por um fator de fecundidade, por um ‘hormônio’ psíquico, é inseparável da consciência que a acolhe (p.23)

Do evento às suas consequências, visto que o que lhe atrai [a Bachelard] é o estudo da imaginação em ato e sobretudo na medida em que a imagem determina no psiquismo que a acolhe uma “transferência do ser. (p.160)

A partir deste livro, estudará Bachelard de que modo as imagens poéticas nos aparecem como fenômenos. Advirta-se, com Pire (1967), que esta fenomenologia considera, inclusive com mais vagar, *um universo da criação pura constituído pelas imagens que não tem um analogon existente. (p.165)*. E é neste sentido que se pode falar da imaginação como continuadora da obra da “natura naturans” e como “aumento do real”.

Outra *démarche* – e não menos importante que a anterior, porque, inclusive, a ela conectada – da “Poética no Espaço” é contrapor-se a uma racionalização do espaço, trabalhando imagens como a casa, o ninho, a concha, os cantos etc. Vejamos o que afirma o filósofo já no prefácio a esse respeito:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. (p.19)

Neste mesmo texto introdutório, Bachelard propõe que *a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo*, de modo que a casa pode servir como *instrumento de análise*

para a alma humana (p.20). A casa está em nós, nós estamos dentro dela. E a ela sempre voltamos...

Os primeiros capítulos tratam da casa, retomando a função original do habitar, ao apresentar-se a morada como *nosso canto no mundo* (p.24), lugar de proteção e abrigo, onde se pode sonhar em paz. Pergunta-se o filósofo: *Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva?* (p.20). Ora, valorizamos, imaginamos e sonhamos cantos da casa, o sótão, o porão, este último, aliás, apresentado como “ser obscuro da casa” (p.36), lugar que nos põe em contato com as profundezas, enquanto a cabana, em seu despojamento, dá-nos a sensação de absoluto refúgio. Somos, também, convidados a sonhar com a casa que remodela o homem, bem como a cosmicizá-la, de modo que

uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa (p.67)

No livro, aborda-se, além do mais, a “Imensidão íntima”, descrita por Bachelard como *uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima*. (p.198). E *quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem* (p.207). O espaço, enquanto valor, cresce, cosmiciza-se por si só.

Bachelard termina, relativizando noções estanques de externo e interno, ao afirmar que *o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade* (p.221).

Do mesmo modo que os cantos da casa possuem, em Bachelard, significação própria para cada sujeito que os imagina e neles devaneia, pretendemos pensar de que modo isto se “aplicaria” ou não ao “hipster *de cabeça feita*”, protagonista coletivo do poema em estudo, a circular pela cidade em busca de drogas, sexo, *jazz* e devaneio. Uma cidade que, como se procurará demonstrar adiante, o atrai, faz devanear, mas também repele e aniquila.

Outros três livros de Bachelard merecem, aqui, destaque, apesar de serem, por nós, comentados em menor detalhe: “Lautréamont” (1939), “A poética do devaneio” (1960) e “O direito de sonhar” (1994).

Em “Lautréamont”, Bachelard debruça-se sobre os “Cantos de Maldoror”, desprezando o fato de não haver dados biográficos sobre Isidoro Ducasse. Para o filósofo, a insaciável violência destes Cantos se deve ao fato de seu autor ser *um dos maiores devoradores de tempo*. Além disso, o filósofo aponta para um “complexo da vida animal”, diretamente ligado (e mesmo a engendrar) uma “energia de agressão” (p.8). Tratando-se, assim, nos dizeres de Bachelard, de uma poesia que é:

uma verdadeira fenomenologia da agressão. Ela é agressão pura, assim como se pode falar de poesia pura. No instante em que for possível criar uma poesia de violência pura, uma poesia encantada pelas liberdades totais da vontade, dever-se-á ler Lautréamont como precursor (p.8)

Em “A Poética do Devaneio”, Bachelard apresenta-nos uma filosofia de base mais ontológica, abordando a infância como tema de devaneio. Além do mais, retoma a abordagem fenomenológica da imaginação poética. Diz-nos o filósofo:

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade psíquica que é a imaginação (p. 2)

E que nos perdoe o leitor a longa citação, mas é inevitável, dada a beleza e caráter de síntese do excerto a seguir, extraído da mesma “Poética do Devaneio”:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano. As exigências de nossa Junção do real obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho

de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho. (p.14) [grifo nosso]

Que busca o *hipster* de “Howl” no irreal senão proteger-se de um não-eu hostil, que lhe persegue, exclui e açoita? Que buscamos nós na literatura? Que busco eu nas imagens da Ginsberg? Toda imaginação é uma casa. Voltamos aos cantos...

Por fim, “Direito de Sonhar” é uma obra póstuma de Bachelard, que reúne artigos seus, até então inéditos. A novidade, aqui, é uma sua incursão pela pintura, gravura e outras artes visuais. Desta coletânea, destaquem-se o ensaio “Instante poético e instante metafísico”, sobre a verticalidade do tempo na poesia, e “Fragmentos de um diário do homem”, críticas de Bachelard à filosofia e elogios da solidão necessária a sua prática.

Convém, ainda, elegendo Pire (1967), como um interlocutor, explicitar o *modus operandi*, sempre tão diverso, do fenomenólogo da imagem: um “poète em second”. Diz-nos o teórico francês que:

Bachelard frequentemente faz ele próprio obra de poeta ao mesmo tempo que de filósofo da imagem, por medo de confinar a imagem num sentido unívoco (p.169)

É como nos sentimos: imaginando as imagens de Ginsberg, “repoemando” o poema, e, como diz o mesmo Pire (1967): *para bem apanhar a imagem do devaneio poético, é preciso, em reavivando-a, ser-lhe de certo modo infiel* (p.180). E pra quê? Perguntaria uma alma imberbe. Ora, *A fenomenologia da imagem é uma ética da consciência na medida em que, como a moral ensina a ‘bem viver’, ela ensina a ‘bem imaginar’* (p.178).

Feita esta apresentação sumária das principais obras do filósofo da Champagne, convém, primeiro, que definamos, com ele, imaginação, para evitar contrassensos, já que a palavra, em si, admite usos muitos variados em nossa língua. Ferreira (2013), estudiosa de Bachelard e autora de um dicionário de termos bachelardianos, começa definindo imaginação como afastada *das determinações impostas pela psicologia e pela psicanálise* (p. 99), pois “é a própria força da produção psíquica” (BACHELARD, 2008: 181), e como uma *potência de devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmos*. (p. 99), já que *é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade* (BACHELARD, 1989: 23) ou faculdade de deformar, como, talvez, seja preferível. A imaginação, inda segundo Ferreira (2013), transforma o mundo

e o homem, criando um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar (p. 99), de modo que *Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova* (BACHELARD, 1990: 10); *dinamiza o mundo e o sonhador do mundo* (p. 99); e *pode criar a cada instante um mundo sempre novo, tirando o sonhador da imobilidade que se repete a cada tic-tac enfadonho que se alonga na horizontalidade do tempo* (p. 99). Outro aspecto importante para uma definição de imaginação (poética) em Bachelard é a inexistência de passado”, porquanto esta *derroga toda preparação. A imagem poética é verdadeiramente um instante da palavra*. (1990: 32). A partir desta definição, queremos pensar duas questões importantes que lhe são anexas e que se associam, sobremaneira: a verdade da metáfora e a possibilidade de distanciamento em relação ao caráter invasivo da história enquanto teoria.

Em artigo recente sobre a questão da coerência (ou não) da filosofia bachelardiana, Costa (2015) relembra que, em Bachelard, a imaginação não é nem superior, nem inferior à razão e que enquanto esta se ocupa com a revelação total do ser, aquela dá acesso total a um ser específico. Para além disso, o artigo também se interessa pela distinção das águas dos discursos poético e filosófico, afirmando que:

em Bachelard, a imagem poética não é o que a filosofia não pode mais dizer e que continua a ser dito alhures. (...) Isto porque a compreensão do fenômeno da imaginação é sempre, em Bachelard, uma leitura poética do poético. Trata-se para ele, com efeito, de voltar à realidade imaginativa do instante poético antes que ela se torne um conteúdo limitado pelo discurso filosófico quando este último se entrega a seu trabalho conceitual, crítico ou hermenêutico. (p.127)¹⁰⁵

A imagem poética não é, assim, substituto de um conceito, nem é, também, o inefável, pois, segundo Costa (2015), *o homem deseja falar, e é na imagem literária que ele fala bem, que ele fala melhor*. (p.137). Paradigmas românticos deixados de lado, chega-se a uma verdade metafórica, que difere da verdade filosófica e compreende-se bem o estatuto da verdade metafórica da Poesia. É, aliás, a conclusão a que chega o filósofo bachelardiano Paul Ricœur,

¹⁰⁵ “chez Bachelard, l’image poétique n’est pas ce que la philosophie ne peut plus dire et qui continue d’être dit ailleurs. (...) C’est pourquoi la compréhension du phénomène de l’imagination est toujours chez Bachelard une lecture poétique du poétique. Il s’agit pour lui en effet de revenir à la réalité imaginative de l’instant poétique avant qu’elle ne devienne un contenu limité par le discours philosophique lorsque ce dernier se livre à son travail conceptuel critique ou herméneutique.” (COSTA, 2015: 127)

na “Metáfora Viva”, o qual, em especial no sétimo estudo desta obra, começa discutindo com a lógica, a filosofia, a teologia e a metafísica, na medida em que estas afirmam que poesia ignora a realidade e apenas forja fábulas (não havendo, pois, referência poética); e negam-lhe a possibilidade de “avançar do sentido para a denotação” (RICŒUR, 2000: 338) e de “possuir” um estatuto de verdade, fora da verificação empírica. Na contramão destas concepções, Ricœur defende a ideia de uma função referencial na poesia e arrisca-se *a falar de verdade metafórica para designar a intenção ‘realista’ que se vincula ao poder de redescritção da linguagem poética* (p. 376). Numa concepção tensional de verdade metafórica, que, portanto, admite discussão dialética de posições, Ricœur sintetiza duas posturas extremas: *o aguilhão crítico do ‘não é’ (literalmente) na veemência ontológica do ‘é’ (metaforicamente)*. (p.388).

Considerar a verdade metafórica, colabora com uma separação bastante frutífera entre a seara da filosofia e a da poesia e, como diz Costa (2015), imuniza a *imaginação contra o que Bachelard considera como uma queda no conceito*. (p.130)¹⁰⁶. Não se trata, assim, de racionalizar imagens, nem de defini-las conceitualmente, muito menos de nelas buscar o que a filosofia não pode mais dizer, ou o inefável. A imagem tem uma verdade, que não é filosófica, mas poética e só lê no e pelo poético, *démarche* ubíqua de Bachelard...E a imagem, desprovida de passado, revela-se a cada ato (presente) de leitura, sempre em novidade, daí que, como orienta Costa (2015):

A imagem nova, que nós não podemos nem conceitualmente, nem formalmente definir, e cujo conteúdo podemos ainda menos conhecer a priori – caso contrário, ela deixaria de ser nova e não poderia mais nos renovar – só tem por única condição sua capacidade de ser experimentada em seu lirismo em ato pelo leitor. (p.135)¹⁰⁷

Como ficará mais claro ao longo das análises, queremos preservar a autonomia de sentido do poético – sem psicanalisar ou racionalizar imagens, portanto –, ameaçada, como diz Costa (2015), por vezes,

¹⁰⁶ *Comprendre le poétique par le poétique, c’est d’abord tirer les conséquences logiques de cette immanence du poétique qui tient à l’immunisation de l’imagination contre ce que Bachelard considère comme une chute dans le concept*. (COSTA, 2015: 130)

¹⁰⁷ *L’image neuve, que nous ne pouvons pas conceptuellement ni formellement définir, et dont nous ne pouvons pas non plus connaître a priori le contenu – faute de quoi elle cesserait d’être neuve et ne pourrait plus nous rénover – n’a pour seule condition que la capacité d’être éprouvée dans son lyrisme en acte par un lecteur*. (COSTA, 2015:135)

pelas estéticas alemãs invasivas que racionalizam paradoxalmente o fenômeno da poesia, em lhe acrescentando sistematicamente um discurso que supostamente pretende esclarecer, por meio da inteligibilidade histórica, este mesmo fenômeno. (p.131)¹⁰⁸

As relações entre história e poesia, aliás, merecem também um adendo neste trabalho, pois se é certo que a historicidade da obra poética é fator de relevo, não é menos certo que este não se vincula a nenhuma teoria da história ou sobre ela, e não há relação de causa e efeito entre acontecimento de história e obra de poesia, como, bem explana Jauss (1994), no célebre capítulo “História da Arte e História Pragmática:

a analogia entre “fatos literários” e “fatos históricos” é um epifenômeno. Esta analogia, positivista em origem, corrompe a historicidade da obra de arte e, ao mesmo tempo, a interconexão das obras literárias. Enquanto fato literário, ou ponto de intersecção de fatores definíveis, a obra literária perde sua aparência historicamente concreta. Esta última tem sua base na forma e no significado criado pelo autor, imaginado pelos seus leitores, e para ser imaginado por eles mais e mais¹⁰⁹

Mais adiante, no mesmo capítulo, Jauss (1994), citando Bachelard, afirma:

não é só o “direito de estudo histórico”, mas também, igualmente, um direito primário de interpretação estética, para ver obras ou ‘fatos à luz da significação que ganham através de seus efeitos’ (pp. 52-53)¹¹⁰

Assim, não obstante reconhecermos a importância dos estudos que atam as pontas da história e da estética, tentamos, ao longo do presente trabalho nos desvencilharmos *do conceito de história e de historiografia literária, assim como da ideia de modernidade, do reflexo de*

¹⁰⁸ *Car il s'agit aussi, et peut être principalement, de préserver l'autonomie de sens du littéraire, menacée non pas directement par la science elle-même, mais par les esthétiques allemandes invasives qui rationalisent paradoxalement le phénomène de la poésie, en lui adjoignant systématiquement un discours censé éclairer, par le biais de l'intelligibilité historique, ce même phénomène. (COSTA, 2015: 131)*

¹⁰⁹ “the analogy between “literary facts” and “historical facts” is an epiphenomenon.²⁶ This analogy, positivistic in origin, debases the historicity of the work of art and at the same time the interconnection of literary works. As a literary fact, or intersecting point of definable factors, the literary work forfeits its historically concrete appearance. This latter has its basis in the form and meaning created by the author, realized by his readers, and to be realized by them over and over again.” (JAUSS, 1994: 52)

¹¹⁰ “For it is not only the “right of historical study” but also an equally primary right of aesthetic interpretation, to view works or “facts in the light of the significance they have gained through their effects” (JAUSS, 1994: 52-53)

periodização e das categorias genéricas de todo tipo. (COSTA, 2015:121)¹¹¹, para nos colocarmos frente às imagens do “Uivo” o mais nus possível, sem bagagens habituais, numa época, que, a contrapelo de uma suposta missão ontológica e teórica da poesia, recusa os excessos de teoria na leitura do poético. Bachelard, como visto ao longo das resenhas de seus principais livros, vincula o poético a processos naturais/essenciais justamente para que este não se reduza ao histórico. Não há progresso histórico na literatura, não há passado possível na leitura das imagens.

Em linhas muito gerais, propomo-nos, nesse trabalho, a fugir do expediente de fazer teoria da poesia (ou da poesia, teoria) e/ou de considera-la a reboque da história ou da filosofia. Para tanto, servimo-nos de três procedimentos centrais desenvolvidos por Bachelard e, cristalinamente, expostos por Costa (2015):

A recusa de considerar sua própria interpretação como um momento-chave da verdade histórica do poético o [Bachelard] conduz primeiramente a desviar do discurso filosófico sobre a arte; secundamente, a recusar radicalmente todo uso das categorias poética conceituais (o gênero, a obra, o texto como totalidade, o período, a forma etc.) e, enfim, em terceiro lugar, a recusar igualmente aplicar as lições do poético em outro lugar que na leitura poética do poético. (p.130)¹¹²

Para finalizar esta seção, impõe-se responder à seguinte questão: qual a utilidade da filosofia poética de Bachelard para o estudo da literatura? Como esperamos ter ficado claro, Bachelard, na contramão de uma hermenêutica da suspeita, a qual tenciona ver o que está por trás do texto, trabalhando com teorias de fora, busca ler imagens, deixa-las falar, senti-las, apreendê-las o mais diretamente possível. Bagagens são desnecessárias aqui... Na contramão, também, das semióticas, que descrevem e explicam, Bachelard contesta a noção de texto, desprezando o todo e atendo-se ao que cintila no texto, atendo-se às imagens que podem produzir o novo. Em Bachelard estamos nos terrenos de uma hermenêutica da confiança crítica, que entra na literatura por prazer, lê com imaginação e não se curva ao Complexo de Cultura,

¹¹¹ Quant au domaine de la littérature, omniprésent dans ses développements sur le poétique, l'usage qui en est fait ne peut être compris que si on se débarrasse du concept d'histoire et d'historiographie littéraire, ainsi que de l'idée de modernité, du réflexe de périodisation et des catégories génériques de toute sorte. (COSTA, 2015:121)

¹¹² *Le refus de considérer sa propre interprétation comme un moment clé de la vérité historique du poétique le conduit premièrement à se détourner du discours philosophique sur l'art, deuxièmement à refuser radicalement tout usage des catégories poétiques conceptuelles (le genre, l'oeuvre, le texte comme totalité, la période, la forme, etc.) et enfin troisièmement à refuser également d'appliquer les leçons du poétique ailleurs que dans la lecture poétique du poétique.* (COSTA, 2015: 130)

isto é, imagina espontaneamente e ressignifica os símbolos da tradição. Falar poeticamente do poético¹¹³. Imaginar Bachelard e eu próprio imaginando...

À análise.

¹¹³ Como bem esclarece Costa (2015), em tradução nossa: “o projeto de leitura da imaginação poética de Bachelard significa que se trata de uma leitura de e pela imaginação poética. A imaginação é mesmo uma potência de detecção, mas somente de seu próprio ser”. (p. 126) [“le projet de lecture de l’imagination poétique de Bachelard signifie qu’il s’agit d’une lecture de et par l’imagination poétique. L’imagination est bien une puissance de détection, mais seulement de son propre être.”]

CAPÍTULO IV

CATÁLOGO DAS NAUS POÉTICAS DE “HOWL”

Neste capítulo, assumindo uma posição de catálogo, lemos poeticamente as imagens que nos parecem cintilar no “Uivo”, deixando-as falar, sentindo-as, sem preocupação com totalidades, sem grande avidez de texto. São imagens ígneas; imagens de rios e de ruas; de mobilismo e de liberdade; uivos pétreos e minerais; imagens de repouso; devaneios de (anti-) casa; imagens de consagração; e do esperma como matéria purificadora. Em outras palavras, apresentamos, nesse capítulo, as naus poéticas de “Howl”, para, a seguir, munidos do conceito de “imaginário” (Wunenburger, 2003), tracejar suas rotas mais comuns pelos oceanos do poético.

4.1. Imagens ígneas do Moloch

Optamos por iniciar esta seção de análise com as imagens de “Howl” que têm como base o elemento fogo, sobretudo no que este tem de indefinido e guloso no quadro horrendo de Moloch, constante da segunda parte do poema. Antes de por lá passearmos, talvez fosse produtor conduzir o leitor por “falsos caminhos”, que, ao fim, podem ter algum interesse para a análise maior que se pretende empreender. Explico-me: começamos buscando, na primeira parte do poema, as referências mais óbvias ao fogo. E se chamo o procedimento de “falso caminho” é porque, como já elucidado em capítulo anterior, uma imagem não precisa “falar de fogo” para ser ígnea. Contudo, o que queremos mostrar é que a primeira parte do poema prepara o terreno para a segunda, na medida em que o fogo que aqui estoura e devora, já se encontrava, lá, em fagulhas imaginárias e imagéticas. Colecionemos, pois, imagens.

No verso 3 (parte I), aparecem “*hipsters* com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”. O verbo, entretanto, no original em inglês, é “burning” (queimar, arder, querer muito) e o fogo, aqui, parece ser o que Bachelard chama de fogo “idealizado”, dentro de uma dialética de pureza-impureza. A conexão com o sagrado é ígnea, porque pura e é pura, porque ígnea...É também o que se observa no verso 50 (Parte I), por mim grifado: “que tossiram num sexto andar do Harlem coroados de **chamas** sob um céu tuberculoso rodeados de caixotes de laranja da teologia.”. O sexto andar do Harlem pode até ser *locus* de pureza e espiritualidade aureolar, mas está encalacrado por um céu tuberculoso a cuspir sangue e pelos inúteis caixotes de laranja da teologia, vendida a granel, sem desconto ou conforto. Note-se, ainda, que o apartamento fica no Harlem, bairro negro, de resistência: o sagrado, mesmo que encalacrado, está nos excluídos, nos marginais, nos marginalizados...

No verso 8 (parte I), *hipsters* em desespero aparecem “queimando seu dinheiro em cestos de papel escutando o Terror através da parede”. Não seria, aqui, a operação inversa: queimar uma das “armas” do Moloch que os devora e chamosca? Seja como for, o Terror se escuta através da parede...

Em nova cena de desespero, no décimo verso da primeira parte, os personagens de “Howl” são descritos como os que “comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam terebintina em Paradise Alley, morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite”. Tudo aqui flameja poeticamente: devora-se, em autoaniquilação, o fogo (de Moloch) e a terebintina, um diluente para tintas, as tintas que o hotel não tem ou as tem diluídas...Se Paradise Alley era uma casa de cômodos no baixo East Side, não deixa de ser irônico que a cena se dê justamente aí, no “Beco Paraíso”. Lembre-se, aliás, que o fogo devorado nada tem do aconchego do álcool que inflama, aquece e excita agradavelmente. O fogo, aqui, causa desconforto, leva à morte, inflama até a aniquilação e parece patrocinar experiências de (auto-)flagelo, como a que se encontra no verso 31 (parte I), por exemplo: “apagaram cigarros acesos em seus braços, protestando contra o nevoeiro narcótico do tabaco do Capitalismo”.

No verso 29 (Parte I), trata-se de *hipsters* “que desapareceram nos vulcões do México nada deixando além da sombra das suas calças rancheiras e a lava e a cinza da poesia espalhadas pela lareira Chicago”. Eis a multifacetada devoração molochiana a queimar poetas e sua poesia, a tal ponto que a própria cidade de Chicago é chamada de “lareira” (“fireplace”, em inglês). Verdade que é lá que houve grande incêndio em 1871, verdade que o poeta John Hoffman morreu de mononucleose no México, mas, poeticamente, estas informações pouco importam, pois o que se plasma, aqui, é uma cidade chamuscante, faceta do Moloch, que não deixa mais que a sombra da calça rancheira – já tão desgastada – dos poetas e a lava e a cinza da poesia. E mais aniquilação encontra-se no verso 56 (Parte I), parcialmente transcrito: “que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela em Madison Avenue no meio das rajadas de versos de chumbo...”. A avenida Madison, reduto máximo de publicidade e negócios em Nova Iorque, aparece como nova faceta do Moloch devorador. Estamos na seara do fogo que destrói para renovar? Tudo perder para tudo ganhar? Parece-nos que a lição alquímica trazida à baila por Bachelard pouco ou nada vale aqui¹¹⁴. Trata-se, antes, de aniquilar e silenciar os

¹¹⁴ Em Alquimia, diz-nos Bachelard (2001), “mortifica-se uma substância para regenerá-la. Realiza-se essa mortificação adicionando-lhe uma substância de morte” (p.200). Trata-se, assim, de destruir para renovar, de tudo perder, para tudo ganhar.

poetas, pois como conceber de outro modo as “rajadas de versos de chumbo”? Versos caretas ferem como bala e, novamente, mata-se o poeta, queima-se a poesia....

Bem assimiladas as fagulhas da primeira parte, adentremos, pois, ao fogaréu geral molochiano, constante da segunda parte do poema, que assim começa: “Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação?”. Interessa-nos, inicialmente, o verbo “devorou” (em inglês, “ate up”) a sinalizar para uma das imagens associadas ao fogo: a ideia de que este elemento se alimenta como um ser vivo. É o que Bachelard denomina, na “Psicanálise do Fogo”, como Complexo de Pantagruel. Veja-se, para além disso, que a esfinge (o próprio Moloch), em seus mistérios, é de cimento e alumínio, o que faz ressoar a tese bachelardiana de que se o fogo é gasto no animal, ele deve economizar-se no mineral. Ali ele se oculta, íntimo, substancial, portanto onipotente.” (BACHELARD, 2008: 110).

Moloch ou Molech, “protagonista” desta seção do poema, é um deus canaanita do fogo, cujo sacrifício incluía a queima de crianças. Nesta segunda parte de “Howl”, embora se mantenha o verso longo, evitam-se as orações subordinadas e, inicialmente, até mesmo a canônica estrutura sujeito-predicado. É como se Moloch fosse chamuscando até mesmo as próprias imagens, ao mesmo tempo em que nos é apresentado em suas contradições, nada dispostas a uma sistematização. Paciência, estamos nos domínios do fogo... No verso 80 (parte II), por exemplo, aparece pela primeira vez o nome do deus canaanita, seguido de “Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!”. Moloch devora, qual Pantagruel, qual fogo, a tudo e a todos. E tudo nele é fumegante e, por vezes, inconsistente, como se observa no verso 83 (parte II):

*Moloch cuja mente é pura maquinaria! Moloch cujo sangue é dinheiro corrente!
Moloch cujos dedos são dez exércitos! Moloch cujo peito é um dínamo canibal! Moloch cujo
ouvido é um túmulo fumegante!.*

Em “dínamo canibal”, aliás, novamente a imagem – tão ígnea, tão molochiana – da devoração. O terrível em Moloch, entretanto, talvez seja sua resistência a qualquer sistematização. No verso 84 (parte II), sabemos que seus “olhos são mil janelas cegas”; no verso 85, sabemos que seu “nome é a Mente” e vários são seus atributos: “chupador de caralhos”, “louco” e “mal-amado e sem homens” (verso 86) ou “indústrias demoníacas”, “invencíveis

hospícios”, “bombas monstruosas” (verso 88). Mais perversa ainda é a morte provocada por este deus. Diz-nos o eu lírico, no verso 87: “Moloch em quem sou uma consciência sem corpo”. O incorpóreo do fogo aparece aqui em toda sua significação: trata-se de produzir uma consciência sem corpo, daí que mais manipulável, pois sem as demandas deste.

E lembremos, por fim, que uma das caracterizações do Moloch, constante do verso 88, é “invencíveis hospícios, caralhos de granito”. Isto cria uma perfeita coesão entre a segunda e a terceira parte do poema, o que quer dizer que Moloch reaparecerá mais adiante transformado em hospícios pétreos e minerais, onde eu o lírico conhecerá Carl Solomon. Os manicômicos não devoram como o fogo, mas petrificam, imbecilizam e alienam. O Moloch é tentacular...

E há outras imagens caracterizadoras (ou anti-caracterizadoras) do Moloch que não resistimos em pontuar. Em “Pesadelo de Moloch!” (verso 81), nota-se bem que o deus é gerador de pesadelo, mas é também pesadelo de si próprio. Em “Moloch cujos arranha-céus jazem ao longo das ruas como infinitos Jeovás! Moloch cujas fábricas sonham e grasnam na neblina! Moloch cujas colunas de fumaça e antenas coroam as cidades!” (verso 84), veem-se arranha-céus ironicamente divinizados, como a acenar para a devoção e o culto que a cidade lhes presta. E se as pessoas deixaram de sonhar, as “fábricas sonham e grasnam” numa neblina de fumaça, que é miasmática num certo sentido e que “coroa” a cidade, junto às antenas. Por que o destino de Moloch “é uma nuvem de hidrogênio sem sexo!” (verso 85)? Hidrogênio sem sexo? Cão sem plumas?¹¹⁵ Ora, Moloch é insosso, indefinido e inclassificável. É silencioso também: zomba e ribomba quieto, na plenitude do seu não-ser.

É, contudo, em Moloch que o eu lírico entrevê a possibilidade de uma resistência, de um despertar. “Despertar em Moloch!”, diz parte do verso 87. E, se esta segunda seção do poema é predominantemente ferosa, termina em rio e rua, acenando para a possibilidade de uma subversão do Moloch.

4.2. Os rios, as ruas

Para ler o que nos diz o eu lírico no verso 90: “Visões! profecias! alucinações! milagres! êxtases! descendo pela correnteza do rio americano!”, uma chave interessante podem ser os dizeres de Bachelard de que a água “corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua

¹¹⁵ Referência ao título de um poema de João Cabral de Melo Neto, de 1950. O título, em si, confunde o leitor, já que um cão não tem mesmo plumas. Falar de “cão sem plumas” seria o mesmo que dizer “peixe sem bicicleta”? O poema de Melo Neto, que, aliás responde a um poema de Mallarmé, faz com que a imagem produza sentidos e medre em termos imaginativos.

morte horizontal”. Uma melancolia incessante está, assim, associada a este elemento, pois este é fundamento de uma morte-destino. Leia-se que é contra este destino aquoso que, muita vez, lutam os *hipsters*. É, ao menos, isto que sinaliza o último verso desta segunda seção:

*Verdadeiro riso no santo rio! Eles viram tudo! O olhar selvagem! Os berros sagrados!
Eles deram adeus! Pularam do telhado! Rumo à solidão! Acenando! Levando flores! Rio
abaixo! Rua acima! (Verso 93, Parte II)*

Opõem-se, aqui, a morte horizontal, inexorável e lenta do rio com a verticalidade dinâmica e estimulante da rua, anti-casa dos marginais, da qual voltaremos a falar. Se tudo é levado rio abaixo, a rua ainda é *locus* de resistência.

Em se tratando de rios, vale, talvez, abrir parênteses para distinguir dois deles que aparecem de maneira mais explícita no poema: o referido rio americano (“American river”, em inglês) do verso 90, e os “rios de Bowery” do verso 47, que diz: “que comeram o ensopado de cordeiro da imaginação ou digeriram o caranguejo do fundo lodoso dos rios de Bowery”. No original, em inglês, esta última oração, por mim grifada, aparece “digested the crab **at** the muddy bottom of the rivers of Bowery”, de modo que, a nosso ver, parece mais acertado traduzir como “digeriram o caranguejo **no** fundo lodoso dos rios de Bowery”. Ora, se Bowery é um bairro de boêmios e marginais, digerir um caranguejo no fundo lodoso de seus rios cheira à subversão, inclusive porque o caranguejo não se move de modo tradicional e porque digeri-lo em seu *habitat* é deixar-se “sujar” pela lama, inconsequentemente. Do mesmo modo, comer o “ensopado de cordeiro da imaginação” parece-nos, deixadas de lado todas as referências religiosas (mas não de todo), andar a contrapelo do Moloch, permitindo-se imaginar, ter visões, viver intensamente. Dois rios, dois processos diferentes em andamento: no “American river”, a morte lenta; nos rios de Bowery, a liberdade e as visões.

4.3. Um grito no ar: mobilismo e liberdade(s)

Outro aspecto das imagens do poema que queremos destacar é a mobilidade de suas imagens, questão amplamente trabalhada por Bachelard, aliás, em “O ar e os sonhos”. A princípio é importante ressaltar como a anáfora em “que” contribui para que os versos tenham uma continuidade compulsória, sobretudo para quem se habilita a lê-los oralmente. A repetição

da preposição “a”, nos verbos abaixo, por outro lado, também coopera para a criação de um mobilismo:

que falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao bar ao Hospital Bellevue ao Museu à ponte do Brooklyn, (verso 16, parte I)

O verso 23, da parte I, se utiliza da repetição do mesmo sintagma nominal (“vagões de carga”) para produzir movimento. Veja-se:

que acenderam cigarros em vagões de carga, vagões de carga, vagões de carga, que rumavam ruidosamente pela neve até solitárias fazendas dentro da noite do avô

Uma outra estratégia interessante é a eliminação de pontuação, que gera maior dinamismo nas imagens, como no verso 67, da primeira parte:

e que em lugar disso receberam o vazio concreto da insulina metrazol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional pingue-pongue & amnésia

Um ponto a relevar é a quantidade grande de verbos no gerúndio presente no poema: “arrastando-se” (verso 2, parte I), “flutuando” (verso 4, parte I), “voltando” (verso 9, parte I), “pulando” (verso 12, parte I) etc. Aliás, por se tratar de um poema a que se poderia atribuir o título de épico, isto por contar uma história, há muitos verbos de ação, mormente na primeira seção.

Em “Howl”, há muita mobilidade externa, uma vez que os personagens perambulam pela cidade (e pelo mundo!), sobretudo e inclusive nos seus altos. Interessa-nos propor essa mobilidade intensa dos personagens como geradora de imagens igualmente intensas que dinamizam nossa imaginação. Mais que mobilidade, tentaremos, a seguir, demonstrar como, no poema, a vida intensa tão cara ao ideal *beat* plasma-se através de uma intensidade imaginativa, em constelações de imagens rápidas e aéreas. Examinemos alguns exemplos, por mim grifados:

*hipsters com **cabeça de anjo** ansiando pelo **antigo** contato celestial com o **dinamo estrelado** na maquinaria da noite*, (Verso 3, parte I)

*que pobres esfarrapados e olheiras fundas, **viajaram** fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, **flutuando** sobre os tetos das cidades contemplando jazz*, (Verso 4, parte I)

No capítulo “Constelações” de “O ar e os sonhos”, convida-nos Bachelard a sonhar dinamicamente a noite, enquanto uma força lenta, pois, segundo ele, “O ser que sonha na noite serena encontra o maravilhoso tecido do tempo que repousa.”. No verso 3, a imagem “*hipsters* com cabeça de anjo” traz algo de etéreo, leve e suave. Há um anseio dos *hipsters* por um “antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”, antigo porque perdido, antigo porque envolvido numa outra temporalidade, antigo porque sacro em sentido amplo. E como conceber o “dínamo estrelado” sem pensarmos num dinamismo maquinal, mas lento, porque noturno? Os *hipsters* olhando as estrelas, como se assistissem a um espetáculo teatral lento, um espetáculo que não se entende de todo, mas cuja maquinação se pressente e com que se deseja entrar em contato, a começar pelo visual. “O mundo das estrelas”, diz-nos Bachelard, “toca a nossa alma: é o mundo do olhar”, olhamos as estrelas e elas nos olham. Uma noite sem estrelas nos incomoda profundamente.

No segundo verso acima transcrito, o que Cláudio Willer traduz por “viajaram” aparece, no original em língua inglesa, como “high”, expressão geralmente usada para denotar o sujeito sob efeito do álcool ou de outras drogas psicotrópicas, podendo referir-se também a um estado de euforia. No verso em questão, se o apartamento lúgubre, o cansaço, a ressaca, a pobreza oprimem os *hipsters*, em pouco tempo, eles estão a flutuar sobre os tetos das cidades contemplando jazz. O verbo “flutuar” e o substantivo “tetos”, aéreos por excelência, complementam-se pela ideia de contemplação, comentada por Bachelard como

um poder criador. Sentimos nascer uma vontade de contemplar que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos

A contemplação do jazz traz ao *hipster* a vontade de ajudar o movimento do que contempla. De fazer parte da liberdade histriônica do jazz que oscila entre momentos de sutileza, leveza, melancolia ou suicídio. O *hipster* saltita leve pelos tetos (veja-se, aí, uma imagem de elevação, altura) ao som de Miles Davis ou Charlie Parker. Brinca de contemplar o jazz, fazer parte dele, banhar-se nas suas notas vaporosas. Que pode ser mais vaporoso que o jazz, com seus instrumentos de sopro tão dominantes?

Vejamos mais dois versos, por mim grifados, em que mobilismo, leveza e elevação aérea tomam a cena:

*incomparáveis ruas cegas sem saída de **nuvem trêmula e clarão na mente pulando nos postes dos polos de Canadá & Paterson**, iluminando completamente o mundo imóvel do Tempo intermediário* (Verso 12, parte I)

*batalhão perdido de **debatedores platônicos saltando dos gradis das escadas de emergência dos parapeitos das janelas do Empire State da Lua***, (Verso 17, parte I)

Diz-nos Bachelard que “a liberdade aérea fala, ilumina, voa. Projeta, portanto, a trilogia do sonoro, do diáfano, do móvel”, o que nos parece muito próximo do que imaginamos aqui. A nuvem, imagem à qual Bachelard dedica um capítulo do “Ar e os Sonhos”, é, segundo o filósofo, sempre algo a transformar, pois “A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação”. Ora, aqui, a nuvem treme aos olhos dos *hipsters* que, “clarão na mente”, isto é, dinamizados pela imaginação, pulam nos polos (em inglês, “pole”, polo geográfico ou poste, mastro, estaca) de Canadá até Paterson. O mundo está em iluminação, deformação, transformação. Ilumina-se, assim, o “mundo imóvel” da vida burguesa, parada, intermediária, que não avança, porque desprovida de projeto existencial. Lembremos, com Bachelard: a liberdade aérea ilumina, voa e fala. Falam os “debatedores platônicos” do segundo verso acima transcrito, falam e saltam na verticalidade do Empire State da Lua, um dos maiores prédios de Nova York explorado por *hipsters* falantes, desafiando sua verticalidade e flertando com a Lua, imperatriz da gravidade. Há vida aqui. Vida intensa, inconsequente, ativa e aérea. No baixo, o silêncio, a escuridão, a opressão; no alto, a música de um clavicórdio no sótão¹¹⁶:

*que ficaram sentados em caixotes respirando a escuridão sob a ponte e **ergueram-se para construir clavicórdios em seus sótãos***, (Verso 49, parte I) [grifos meus]

No verso 13 da primeira seção, o uso do alucinógeno peiete colabora para uma dinamização da imaginação. Vejamos:

¹¹⁶ Lembremos que, na „Poética do Espaço“, Bachelard consagra ao sótão o *locus* privilegiado da casa para a imaginação e a sublimação.

solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal com verdes árvores do cemitério, porre de vinho nos telhados, fachadas de lojas de subúrbio na luz cintilante de néon do tráfego na corrida de cabeça feita do prazer, vibrações de sol e lua e árvore no ronco de crepúsculo de inverno de Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana luz da mente,

Chamam a atenção, aqui, as duas referências feitas a árvores. Tudo, ou quase, nesta estrofe “pende” para o alto: o porre é nos telhados, todos estão altos (“high”) de peiote, todos próximos da aurora e do crepúsculo. As árvores dizem da força da verticalidade, pois, nos dizeres de Bachelard, “A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul.” (p.208). A primeira árvore, que é do cemitério, faz a ponte entre terra e céu, e os mortos têm em que se inspirar. A segunda árvore, a vibrar no ronco de crepúsculo, faz cócegas neste último e eleva-se, orgulhosa, em sua direção. Note-se, entretanto, que, sobretudo ao final, há uma ligeira queda: as latas de lixo; mas a queda é insignificativa, pois há declamações e *insights*, há a soberania da luz da mente. A tendência do ser humano é mesmo subir, a poesia só faz elevar.

Tratemos, porém, de quedas mais bruscas e agressivas dos *hipsters*, como a que se plasma no verso 33, da primeira seção:

que caíram em prantos em brancos ginásios desportivos, nus e trêmulos diante da maquinaria de outros esqueletos,

Novamente, aparece a palavra “maquinaria”, num sentido bastante diverso da primeira ocorrência (“maquinaria da noite”, verso 3, parte I). Por que tremem os *hipsters* ante a “maquinaria de outros esqueletos”? Porque definham seus parceiros ou porque são esses “esqueletos” os *squares* e a sua vida desprovida de sentido, projetos, visões etc?

Vejamos outra imagem de queda mais funda:

que se acorrentaram aos vagões do metrô para o infindável percurso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina até que o barulho das rodas e crianças os trouxesse de volta, trêmulos, a boca arrebetada e o despovoado deserto do cérebro esvaziado de qualquer brilho na lúgubre luz do Zoológico. (Verso 14, Parte I)

E se a ascensão é, de fato, a tendência maior do ser humano pensativo, queremos propor o sexo livre, no poema, como forma de potencializar esta ascensão imaginária. Do verso 34 até

o 44 da primeira seção, o eu lírico trata mais de perto da vida (pan)sexual livre dos *hipsters*, focalizando, sobretudo, a figura de N.C. (Neal Cassady). Leiamos o verso 41, em que essa articulação entre sexo e ascensão melhor se dá:

que copularam em êxtase insaciável com um garrafa de cerveja, uma namorada, um maço de cigarros, uma vela, e caíram da cama e continuaram pelo assoalho e pelo corredor e terminaram desmaiando contra a parede com uma visão da boceta final e acabaram sufocando o derradeiro lampejo de consciência,

O desmaio “contra a parede” tem quês de uma queda que não é para baixo, ou, mesmo sendo, traz, na imagem da “boceta final” algo de uma elevação poética. Nos dizeres de Bachelard, no capítulo “Queda imaginária”, de “O Ar e os Sonhos”, “a imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva”. A boceta final (ou suprema, definitiva, “ultimate”, em inglês) faz sonhar com uma dimensão elevada do sexo. No original, em língua inglesa, esta imagem aparece como *a vision of the ultimate cunt and come eluding the last gyzyng of consciousness*, algo como “a visão da boceta final e sêmen, esquivando o último gozo de consciência”. Curioso que o sêmen não apareça na tradução de Willer, pois parece-nos que a visão da boceta final, enquanto visão, é espiritual, mas é também carnal e orgasmática no sêmen, e afasta um último “laivo”, diga-se assim, de consciência. É um transe. Queda, elevação e gozo.

4.4. Uivos pétreos, uivos minerais

Diz-nos Bachelard, no capítulo “O metalismo e o mineralismo”, constante do livro “A Terra e os Devaneios da Vontade”:

A hostilidade do metal é assim o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo.

Vejamos sugestões desta existência metálica hostil em versos de “Uivo”, por mim grifados:

*que se apagaram em longos filmes sórdidos, foram transportados em sonho, acordaram num Manhattan súbito e conseguiram voltar com uma impiedosa ressaca de adegas de Tokay e o horror dos **sonhos de ferro da Terceira Avenida** & cambalearam até as agências de desemprego, (Verso 44, Parte I)*

*que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela em Madison Avenue no meio das rajadas dos **versos de chumbo** & o estrondo contido dos **batalhões de ferro da moda** & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propaganda & o gás mostarda de sinistros editores inteligentes ou foram atropelados pelos táxis bêbados da Realidade Absoluta (Verso 56, Parte I)*

*que afundaram a noite toda na luz submarina de Bickford's, voltaram à tona e passaram a tarde de cerveja choca no desolado Fugazzi's escutando o **matraquear da catástrofe na vitrola automática de hidrogênio** (Verso 15, Parte I)*

*que distribuíram panfletos supercomunistas em Union Square, chorando e despindo-se enquanto **as sirenes de Los Alamos os afugentavam gemendo mais alto que eles e gemiam pela Wall Street e também gemia a balsa de Staten Island** (Verso 32, Parte I)*

No primeiro verso acima citado, de um transporte em sonho, leve e aéreo, como vimos há pouco, caem os *hipsters* num “Manhattan”, espécime de princípio de realidade a excluí-los do universo imaginativo. Os sonhos em Manhattan, a cidade do poder, só podem ser de ferro. Hostis, psicologicamente ofensivos. Lembra-se, aqui, também do ferro enquanto matéria que resiste, que não se “dobra” com facilidade e que é frio, talvez o mais forte e frio dos metais.

No segundo verso acima transcrito, reaparece o ferro, desta vez caracterizando os batalhões da moda, impiedosos ante os “inocentes ternos de flanela”. Willer traduz “tanked-up” como “contido”, epíteto que qualifica o estrondo dos “batalhões de ferro da moda”. O mais adequado, cremos, seja “bêbado”, o que traduziria justamente o contrário: o aspecto incontido dos batalhões férreos que impõem padrões. Os “versos de chumbo” entram, aqui, talvez, em resposta à observação de Bachelard de que “não se encontra o chumbo na literatura moderna”. Versos plúmbeos são ofensivos, frios e têm quês de cortantes.

No terceiro verso destacado, o *matraquear da catástrofe na vitrola automática de hidrogênio* tem quês de um som metálico, que é um som de recusa, de frieza e de hostilidade.

A vitrola é automática de hidrogênio como uma bomba também o seria. Trata-se de uma vitrola de música única, a ressoar a guerra, o som metálico e estridente das armas, a iminência de uma catástrofe que pode acontecer a qualquer momento...

No quarto verso supra transcrito, ouvem-se as sirenes de Los Alamos gemendo e, novamente, o gemido tem algo de metálico, desagradável e ameaçador, a espalhar pela cidade o medo. Metaliza-se a cidade, solidifica-se a violência. É o canto inoxidável das sirenes...

Voltemos – se é que, em algum momento, dele saímos – ao Moloch com suas mil faces descritas em tom alto na segunda parte do poema, agora em sua versão mais moderna e institucionalizada: o manicômio. Compõe as imagens associadas tanto ao Moloch burguês, quanto à instituição manicomial, certo mineralismo pétreo, observável, cremos, nos versos abaixo transcritos e por mim grifados:

*que jogaram salada de batata em conferencistas da Universidade de Nova York sobre Dadaísmo e em seguida se apresentaram nos **degraus de granito do manicômio** com cabeças raspadas e fala de arlequim sobre suicídio, exigindo lobotomia imediata* (Verso 66, Parte I)

*Pilgrim State, **Rockland, Greystone**, seus corredores fétidos, brigando com os ecos da alma, agitando-se e rolando e balançando no banco de solidão à meia-noite dos domínios de **mausoléu druídico do amor**, o sonho da vida um pesadelo, **corpos transformados em pedra tão pesadas quanto a lua*** (Verso 70, Parte I)

*Que **esfinge de cimento e alumínio** arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação? **Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!*** (Verso 1, Parte II)

*Moloch, cujo amor é interminável óleo e **pedra!** (...) (Verso 6, Parte II)*

*Desabamentos! Sobre o rio! Saltos e crucifixões! Descendo a correnteza! Ligados! Epifanias! Desesperos! Dez anos de gritos animais e suicídios! Mentos! Amores novos! Geração louca! Jogados nos **rochedos do Tempo!*** (Verso 13, Parte II)

*(...) Moloch a vasta **pedra** da guerra! (Verso 82, Parte II)*

(...) *invencíveis hospícios! caralhos de **granito!*** (Verso 88, Parte II)

No primeiro verso transcrito acima, caracterizam-se os degraus do manicômio como sendo de granito. Logo, o primeiro contato do *hipster*-paciente com a instituição é, já, com a frieza, com a dureza, com a hostilidade. Mas também os nomes destes hospícios são pétreos, como se observa em “Rockland” (a traduzir-se por “terra dos rochedos) e em “Greystone” (a traduzir-se por “rocha cinza”). Não apenas são pétreas estas instituições como petrificantes, pois transformam em “pedras tão pesadas quanto a lua” seus internos. A lua, aqui, aparece desprovida de qualquer contorno imagético romântico e a imagem do transformar-se em pedra alude aos choques elétricos sofridos pelos pacientes que, após certo tempo, passam a ficar catatônicos e inanimados. Não percamos de vista o caráter moralista destas instituições-rochedo: há, no silêncio letárgico, a moral não (ou nunca) consentida. Chama-nos, também, a atenção a imagem dos “mausoléus druídicos do amor”. Tudo, ali, cheira a pedra, cinza e decrepitude. Não apenas a lua é desapaixonada em Greystone e Rockland...

Como visto acima, a segunda parte do poema, dedicada à descrição das mil faces perversas de Moloch, começa com uma questão que nos parece central para a obra e à análise que dela empreendemos: *Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação?*. Ora, não haveria nesta esfinge devoradora da imaginação e da razão a mesma impassibilidade ameaçadora do rochedo, descrita por Bachelard em “A terra e os devaneios da vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças”? Mais que isto: a esfinge, aqui, é constituída de cimento e alumínio, a junção do pétreo e do frio-hostil. Não seria o próprio poema uma contraposição à esfinge moderna que devora a imaginação? É no que cremos.

Moloch, a figura opressiva devoradora de homens, é também descrito como portador de um amor que é óleo e pedra. Um óleo que não fluidifica, talvez *diesel*, uma pedra que se impõe, um amor que não frutifica. Moloch devora sob o pretexto do amor.

No terceiro verso transcrito supra, mentes, amores e gerações são lançados contra o “rochedo do Tempo”. A imagem, aqui, inda que pétrea, insere-nos num contexto marítimo de barcos lançados pelas ondas contra rochedos que os destroem. Este tempo, que é rochedo, é, aqui, como em Bachelard, “pedra tumular natural”, a meter medo e esmagar, impiedosamente.

Na quarta transcrição, que é fragmento de um verso, tem-se a imagem de Moloch como “pedra da guerra”. Moloch como pedra fundadora da guerra, Moloch como pedra-fortaleza mantenedora da guerra, Moloch, que é também manicômio, a petrificar a guerra e a torna-la banal.

Por fim, na última transcrição, fala-se em “caralhos de granito”. Moloch como figura fálica, digna de respeito e portadora do direito de impor normas. Moloch viola a toda a sociedade, penetrando-a com a frieza do granito. Moloch inverte forças: totemiza tabus e vice-versa.

4.5. Imagens de repouso em “Uivo”

Abundam, no poema, mormente nas descrições de cenas sexuais, os devaneios ligados à terra, como *locus* da intimidade e do repouso, *locus* da preposição “dentro”. Vejamos que devaneios nos propicia a terra como elemento persistente nos versos a seguir, por mim grifados e quase subsequentes no poema:

*que transaram pela manhã e ao cair da tarde em **roseirais**, na **grama de jardins públicos** e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir,* (Verso 38, Parte I)

*que foram transar em Colorado numa miríade de carros roubados à noite, N. C. herói secreto destes poemas, garanhão e Adônis de Denver – prazer ao lembrar das suas incontáveis trepadas com garotas em **terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada**, raquíticas fileiras de poltronas de cinema, picos de montanha, **cavernas** ou com esquálidas garçonetes no familiar levantar de saias solitário à beira da estrada & especialmente secretos solipsismos de mictórios de postos de gasolina & becos da cidade natal também,* (Verso 43, Parte I)

*que acenderam cigarros em vagões de carga, vagões de carga, vagões de carga, que rumavam ruidosamente pela neve até solitárias fazendas **dentro da noite do avô**,* (Verso 23, Parte I)

*nos meus sonhos você caminha gotejante de volta de uma viagem marítima pela grande rodovia que atravessa a América em lágrimas até a **porta do meu chalé dentro da Noite Ocidental*** (Verso 112, Parte III)

Se a transa num roseiral tem o mérito do colorido de uma intimidade que, nos dizeres de Bachelard, “nos revela um interior maravilhoso, um interior esculpido e colorido” e, no caso, cheiroso, esta mesma intimidade se dissolve quando se parte para a grama de jardins públicos. Aqui, a terra e a grama engendram os devaneios do contato com uma intimidade muito nossa do brincar e rolar na grama, sujar-se com a terra, mas o caráter público do local denota bem que o sexo é para ser mostrado, espargido, na contramão de uma repressão.

No segundo verso citado, as “trepadas” acontecem em ambientes áridos, vazios, secos e raquíticos. Chama-nos, também, a atenção o sexo na caverna, pois, tantas vezes associada pela psicanálise clássica ao ventre materno, a gruta (ou caverna) é também, em Bachelard, “mais que uma casa, é um ser que responde ao nosso ser pela voz, pelo olhar, por um alento. É também um universo”. A caverna faz imaginar, no verso em discussão, o ventre materno, a vagina, o universo primitivo rupestre de um sexo selvagem. Espaço de aconchego, sons, ecos, bichos e pouca ou nenhuma iluminação.

No terceiro verso citado, intriga-nos a imagem “dentro da noite do avô”. Imaginamos uma noite que acolhe como um avô médio, geralmente, acolhe seus netos, uma noite antiga, por isso mesmo tranquila e transcendental. Uma noite-concha, talvez...

Quanto ao último verso citado, chamamos a atenção para o “chalé dentro da Noite Ocidental”. Não seria ele o que Bachelard chama de “casa onírica”, ao imaginar a choupana como aquilo que “tem um sentido humano muito mais profundo do que todos os castelos no ar. O castelo é inconsistente, a choupana é enraizada”? É notável que o poema termine justamente com esse devaneio: o eu lírico sonhando em poder receber Carl Solomon em seu chalé dentro da Noite Ocidental. O propósito talvez seja receber o amigo, oferecer-lhe conforto e oportunidade de devaneio. “Howl” começa com um “Eu vi...” e termina com um “nos meus sonhos...”.

4.6. “Howl” e o devaneio da anti-casa

Propomo-nos, agora, a pensar a relação do marginal com a rua – sua, propomos, (anti-) casa. Assim, do mesmo modo que os cantos da casa possuem, para o Bachelard de “A poética do espaço”, significação própria para cada sujeito que os imagina e neles devaneia, pretendemos pensar de que modo isto se “aplicaria” ou não ao “hipster *de cabeça feita*”, a circular pela cidade em busca de drogas, sexo, *jazz* e devaneio. Uma cidade que, como se procurará demonstrar adiante, o atrai, faz devanear, mas também repele e aniquila.

Começemos pelos cinco primeiros versos que, por si sós, nos parecem bastante representativos do que queremos propor aqui:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos,

Como se vê, é nas ruas do bairro negro que os marginais buscam visões, mas também mistério, fantasia e, por que não, devaneio. Lembremos, com Bachelard, que a “casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.” (2008: 26)

Nos apartamentos sem água quente, entretanto, viaja-se, mas sob o efeito de drogas alucinógenas e é no topo dos telhados que os marginais flutuam sobre os tetos, contemplando o jazz. Bachelard, ao tratar da casa como “ser vertical”, opõe sótão e porão, relacionando este último ao irracional e aquele à racionalidade. Segundo o filósofo, ainda, “todos os pensamentos ligados ao telhado são claros” (2008: 36). Ora, se assim é, flutuar nos topos das cidades, moradas nos *beats*, é um devanear racional, porquanto vê-se a cidade como um todo, tem-se noção de conjunto, mas que antiteticamente se relaciona com a contemplação nada racional e até zen do jazz.

Parece-nos interessante a imagem de se desnudarem os cérebros ao Paraíso sob o Elevado. Desnuda-se o cérebro, toca-se o espiritual, celestial, absoluto, mas debaixo do metrô, signo da cidade, do capitalismo, do avanço tecnológico etc. A cidade, portanto, liberta, mas também aprisiona. Por outro lado, compreendendo-se a urbe como casa em verticalidade, tem-se os telhados em contraponto aos subterrâneos do Elevado. São os porões tão tratados por Bachelard, para quem o porão é o “ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.” (2008:

36-37). Na contramão da racionalidade dos telhados também, anjos maometanos cambaleiam pelos telhados das casas de cômodos.

Leiamos, agora, o oitavo verso do poema:

*que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo
queimando seu dinheiro em cestos de papel, escutando o Terror através da parede,*

Em inglês, o verbo é “cower” (esconder-se, agachar-se, curvar-se de vergonha). Ora, a casa, segundo Bachelard, é lugar de esconder-se, encolher-se, agachar-se, mas prazerosamente, numa solidão atraente que fomenta o devaneio. “Não há intimidade verdadeira que repila” (2008: 31), diz ele. O quarto de pintura descascada, muito ao contrário, é de onde se ouve o Terror que entra sonoramente pela parede da casa. Esta não protege o eu do não-eu, não permite que sonhe (inclusive, mas não apenas, através da droga) em paz. Esta pseudo-casa, aliás, é o *locus*, muita vez, do suicídio, como fica sugerido no verso 10 “que comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam terebintina em Paradise Alley,...”.

Bem, se até aqui falamos muito das casas que não são casas, deixemos nossos marginais percorrerem seu verdadeiro “canto no mundo”: as ruas, as cidades. É aí seu espaço de devaneio, realização, contemplação, mas, também, como se verá, de dor. Acompanhemos uma noite sob efeito da benzedrina, como aparece nos versos 16 e 17, da primeira parte:

*falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao bar ao Hospital Bellevue
ao Museu à Ponte do Brooklyn,*

*batalhão perdido de debatedores platônicos saltando dos gradis das escadas de
emergência dos parapeitos das janelas do Empire State da Lua,*

A cidade, como se vê, é para ser descoberta. Em cada canto, há o que imaginar, descobrir, sonhar, observar. Chama a atenção, assim, a imagem “dos gradis das escadas de emergência dos parapeitos das janelas do Empire State da Lua”. Filosofia Bachelard sobre as escadas, sobretudo pensando nos devaneios que propiciam e no seu heroísmo. Subir uma escada, segundo ele, põe-nos mais próximos da verticalidade da casa, de modo que “Os elevadores destroem o heroísmo da escada. Já não há mérito em morar perto do céu. E o em casa já não é mais que uma simples horizontalidade” (2008: 44). Saltar das escadas de um

edifício de 102 andares como o Empire State é, parece-nos, poder sentir a verticalidade desta (anti-)casa que é a cidade. Vê-la de cima, de baixo, aproximar-se do céu (Lua) e zombar de um prédio que é símbolo do capitalismo e do consumismo.

A seguir, leiamos os versos 21 e 22:

*sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e enxaquecas da China
por causa da falta da droga no quarto pobremente mobiliado de Newark,*

*que deram voltas e voltas à meia-noite no pátio da ferrovia perguntando-se aonde ir e
foram, sem deixar corações partidos,*

Como se vê, a enxaqueca e a crise de abstinência dão-se ambas “no quarto pobremente mobiliado”. O que os liberta são as voltas no pátio da ferrovia, a viagem sem rumo e “sem deixar corações partidos,”. Bachelard fala que “há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho” e que “toda pessoa deveria falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos.” (2008: 31) Cadastro poético, decerto; e é o que a literatura *beat* procura fazer.

Significativo para o que propomos é, também, o verso 25, onde se lê:

*que passearam solitários pelas ruas de Idaho procurando anjos índios e visionários que
eram anjos índios e visionários,*

Como se sabe, os velhos costumes da cultura indígena norte-americana incluíam a procura de uma visão, signo de maturidade, sobretudo. A rua é *locus* de procura desta visão, metonimicamente representada, aqui, pelos “anjos índios e visionários”.

Interessa-nos, ainda, comentar não apenas sobre a rua/cidade enquanto (anti-)casa, mas também enquanto casa que se expande, como afirma Bachelard, numa *imensa casa cósmica [que] existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa.* (2008 :67). Ora, uma das formas de expansão desta (anti-)casa, para os *beats*, é a sua intensa vitalidade pansexual. E não apenas o sexo dilata o espaço, mas também as viagens em busca da visão, como parece sugerir o verso 60:

que guiaram atravessando o país durante setenta e duas horas para saber se eu tinha tido uma visão ou se você tinha tido uma visão ou se ele tinha tido uma visão para descobrir a Eternidade,

Entretanto, nem tudo são flores: a cidade e as ruas também têm suas hostilidades, também são anti-casas. Seja o “Manhattan súbito” em que os *beats* acordam (isto é, que os tira do devaneio), no verso 44, como também o “horror dos sonhos de ferro da Terceira Avenida” e seus cambaleios “até as agências de desemprego”, no mesmo verso. Ademais, a cidade com seus poetas acadêmicos e caretas, a moda, a propaganda, as editoras e o capitalismo os aniquilam, simplesmente por não seguirem o padrão. Isto os leva ao suicídio e ao desespero, que os faz procurar bairros de imigrantes pobres, como o Chinatown:

que se jogaram da Ponte do Brooklyn, isso realmente aconteceu, e partiram esquecidos e desconhecidos para dentro da espectral confusão das ruelas de sopa & carros de bombeiros de Chinatown, nem uma cerveja de graça, (v. 57)

que cantaram desesperados nas janelas, jogaram-se da janela do metrô, saltaram no imundo rio Passaic, pularam nos braços dos negros, choraram pela rua afora, dançaram sobre garrafas quebradas de vinho descalços arrebatando nostálgicos discos de jazz europeu dos anos 30 na Alemanha, terminaram o whisky e vomitaram gemendo no toalete sangrento, lamentações nos ouvidos e o sopro de colossais apitos a vapor, (v.58)

4.7. Imagens de consagração

Consagração pode significar legitimar, dedicar (*x* a *y*), ofertar religiosamente e mesmo tornar sagrado. Parece-nos que “Nota de rodapé para Uivo” é uma consagração poética e abarca todos esses sentidos. Interessa-nos, nesta seção, ler algumas imagens desta consagração.

Santos, para o eu lírico, são “os horrendos anjos humanos” (Verso 118, Parte IV), os “caralhos dos vovôs de Kansas” (Verso 119, Parte IV), o “apocalipse bop” (Verso 120, Parte IV), “o misterioso rio de lágrima sob as ruas” (Verso 121, Parte IV), “o enorme cordeiro da classe média” (Verso 122, Parte IV), “os pastores loucos da rebelião” (idem) e até mesmo “o sanjo em Moloch!” (Verso 124, Parte IV). Vê-se, em geral, que elementos muito distintos são considerados sagrados, numa postura clara de afirmar a sacralidade primeira de todas as coisas,

que só não permaneceram assim, porque foram corrompidas pela modernidade. Quem são os “horrendos anjos humanos”? A imagem, sem responder a essa questão, rompe com uma ideia preconcebida de beleza do sacro e elege um ser híbrido como alvo de consagração. Ao afirmar como santos os caralhos dos vovôs de Kansas, estaria o eu lírico idolatrando os caubóis de ontem que já não mais existem? Sua pureza, talvez? E como seria um apocalipse *bop*? Um mundo tomado não pelo som das trombetas dos anjos, mas pelo som do jazz *bebop*, a ser ouvido nos quatro cantos do mundo? E há um misterioso rio de lágrimas sob as ruas, que é santo: por debaixo das ruas, a pureza (lágrimas são como água pura) e um choro que não se escuta...O enorme cordeiro da classe média é também santo. Se antes falamos do “cordeiro da imaginação”, agora falamos daquele devorado pela classe média: signo de consumo ou consumismo, talvez. Por fim, consagram-se os pastores loucos da rebelião (o próprio poeta a incluir-se aqui, em sentido largo) e o anjo em Moloch. Todos temos um anjo em nós, todos somos santos, trata-se, em muitos casos, de buscar esta sacralidade por detrás da poeira da modernidade industrial e armamentista.

4.8. O esperma como matéria purificadora

Se, pois, admitimos que afecções tais como as que seguem à administração de um veneno se apoderem de nós originando-se em nosso próprio corpo, não há nada de surpreendente que um esperma viciado, contido e corrompido produza sintomas deploráveis em corpos predispostos para serem atingidos por doenças (apud FOUCAULT, 1985: 121)

A fala de Galeno, transcrita por Foucault, faz pensar no poder de corrupção ou de pureza do esperma. Uma só gota é capaz de produzir efeitos gigantescos. Ao menos, na imaginação e, sobretudo, no poema em estudo. Fácil, assim, é relacionar o esperma às imagens de água pura estudadas por Bachelard. Diz o filósofo:

para a imaginação material, a substância valorizada pode agir, mesmo em quantidade ínfima, sobre uma grande massa de outras substâncias (p. 149)

Colecionemos, então, algumas imagens da primeira seção do poema que parecem conter algo dessa relação entre esperma, água pura (ou impura) e luz. No verso 12, após ter falado de “intermináveis orgias” no verso anterior, o eu lírico diz: “incomparáveis ruas cegas

sem saída de nuvem trêmula e **clarão** na mente” (grifo meu). No verso seguinte aparece uma “(...) **luz** cintilante de néon do tráfego da corrida de cabeça feita do **prazer**” (grifo meu). No verso 28, “(...)vaguearam famintos e sós por Houston procurando jazz ou **sexo** ou rango e seguiram o espanhol **brilhante**” (grifo meu). No verso 38, fala-se em espalhar “livremente seu sêmen para quem quisesse vir,” e, pouco depois, no verso 41, aparece “desmaiando contra a parede com uma visão da boceta final e acabaram sufocado o derradeiro **lampejo** de consciência” (grifo meu). No verso 42, aparecem “bundas luminosas”. Se paramos por aqui, é porque não tencionamos rastrear exaustivamente essas imagens no poema, mas o que é certo é que há uma relação bastante intensa (e imaginária) entre espalhar esperma, recebe-lo, guarda-lo para si e as luzes do poema. O sexo está de tal modo ligado à ideia de “visão” no poema, que é como se o sêmen fosse de néon e iluminasse, trouxesse *insights*, (im)purificasse.

Como se estivéssemos às voltas com uma releitura de um “logos espermático”, isto é, com a ideia de que Deus teria espalhado sementes de sua razão em todos os homens. No poema e na imaginação que dele se possa ter, essas sementes são, porém, espalhadas pelos marginais, que se iluminam e têm visões em sua vida pansexual e livre. As sementes são continuamente trocadas, não há mestre e aprendiz, como mostra o verso 37: “que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano”. Apesar de serem anjos de alto escalão, os serafins, aqui, são currados e trocam o neo-logos-espermático. Os motociclistas que fodem são “santificados” (ao menos, no verso 36) e o sexo eleva, é hormônio para a imaginação, já que os *hipsters*, após várias descrições de orgias no poema, “foram transportados em sonho”. O esperma cruza, assim, luz, imaginação, pureza, visões, inteligência e, mesmo, gentileza, pois é espalhado livremente “para quem quisesse vir” (Verso 38). Todos eleitos, todos chamados, todos enrabados.

CAPÍTULO V

O IMAGINÁRIO DE “HOWL”: LINHAS DE FORÇA

5.1. Prolegômenos

No capítulo anterior, procuramos, de modo pouco ou nada exaustivo, catalogar imagens poéticas de “Howl”, às quais chamamos de “naus poéticas”, por conduzir-nos, a cada leitura, a plagas diversas e sempre novas. Não haverá, no entanto, rotas marítimas comuns navegadas por essas naus, que poderiam, aqui, ser “fixadas”, contribuindo para que o poema seja um conjunto que produz sentido? Apelaremos, assim, para o conceito de “imaginário”, do filósofo bachelardiano Jean-Jacques Wunenburger, que, deste modo, o delimita:

um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, com bases em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e de linguagem (metáfora, símbolo, narrativa) que formam conjuntos coerentes e dinâmicos, que provêm de uma função simbólica entendida como uma superposição de sentidos próprios e figurados. (p.10)

E, mais adiante:

Só há imaginário quando “um conjunto de imagens forma uma totalidade mais ou menos coerente, que produz um sentido outro que aquele local e momentâneo” (pp.10-11)

Em busca dessa “totalidade mais ou menos coerente”, tracejaremos dez “linhas de forças” dentro do poema, que, a nosso ver, percorrem-no de fora a fora, produzindo sentidos e fomentando o cintilar das imagens. São elas:

- a) Simpatia e identificação com o rejeitado, o místico, o marginal, o individual, o louco;
- b) Homenagem aos mistérios místicos;
- c) A loucura e a expressão natural de êxtase;
- d) Amor ablativo, gentileza e abraço;
- e) Afirmação da experiência individual e da intensidade;
- f) A dureza ubíqua e tentacular do Moloch;
- g) As quedas e o movimento idealizante das imagens de subir;
- h) Casa que repele, casa que acolhe;
- i) Pansexualidade, amor e esperma;
- j) Ritmo e experiência de leitura;

5.2. Simpatia e identificação com o rejeitado, o místico, o marginal, o individual, o louco.

Na já tão citada carta de Ginsberg a Eberhart, compilada na edição crítica de “Howl” (MILES, 1996), afirma o poeta que “Uivo” é “um ato de simpatia e não de rejeição”, mais que isso: “simpatia e identificação com o rejeitado, o místico, o individual, mesmo o ‘louco’” (p. 152)¹¹⁷. cremos que essa simpatia com a marginalia se espraia por todo o poema, conduzindo as imagens (ou naus) poéticas para uma identificação do eu lírico com os personagens de que fala, colegas seus de geração; e mesmo conclamando o leitor a tal simpatia. Vejamos mais de próximo...

O eu lírico inicia seu uivo, olhando, em compaixão, para *os expoentes da minha geração, destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus*, (v.1, 1), que são também místicos, na medida em que anseiam *pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite*, (v.3, 1) e *estão esfarrapado e olheiras fundas* (v.4, 1), como o próprio eu lírico e, como, talvez, muitos leitores. São, ainda, os marginais, que fazem *declamações entre latas de lixo* (v.13, 1). É o início de um círculo de cumplicidade e compaixão...

Apieda-se deles o eu lírico, pois são *intelectos inteiros regurgitados em recordação total* (v. 19, 1), que *vaguearam famintos e sós por Houston* (v. 28, 1), *desapareceram nos vulcões do México nada deixando além da sombra das suas calças rancheiras* (v. 29, 1) e *reapareceram na Costa Oeste investigando o FBI de barba e bermudas com grandes olhos pacifistas e sensuais* (v.30, 1). Aqui, nos dois últimos casos, nota-se, por parte do eu lírico, certo carinho e atração pelo modo como se vestem os personagens de que fala. Há beleza neles e tudo brilha...

Parece, ademais, inquietar o poeta que as cabeças desses expoentes da sua geração, os quais *cambalearam até as agências de desemprego* (v.44, 1) e *caminharam a noite toda com os sapatos cheios de sangue* (v.45, 1), *receberão coroas de louro no esquecimento* (v.46, 1), daí que o poema caminhe a contrapelo disto, numa valorização explícita dos marginais e de suas produções artísticas.

A certa altura, aliás, o desejo de granjear a compaixão do leitor é tão latente que o poeta, após citar colegas seus de geração *que se jogaram da Ponte do Brooklyn*, afirma *isso realmente aconteceu* (v.57, 1), como se quebrasse uma quarta parede poética...

¹¹⁷ „the poem itself is an act of sympathy, not rejection. (...) sympathy and identification with the rejected, mystical, individual even ‘mad’” (MILES, 1996: 152).

Na segunda parte do poema, toda ela “dedicada” ao Moloch, a simpatia pela marginalia revela-se mais e mais desesperada, como se nota em *Dez anos de gritos animais e suicídios! Mentes! Amores novos! Geração louca! Jogados nos rochedos do Tempo!* (v. 92, 2), verso em que se retoma, em tom mais grave e ritmo acelerado, muito do que se apresentou na primeira parte do poema.

Na terceira parte, entretanto, o poeta afirma, em litania *Eu estou com você em Rockland* (v.95, 3) e o “você” parte-se em polissemias: Carl Solomon apenas ou todos os marginais, ditos “loucos, o próprio Ginsberg e nós, leitores?

Por fim, como corolário dessa simpatia/identificação com os rejeitados e loucos, o poeta, na “Nota de Rodapé para ‘Uivo’”, quarta parte do poema, santifica (ou consagra) seus amigos próximos e, mesmo, gente desconhecida, mas sofrida: *Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos* (v.118, 4).

De fora a fora, no poema, uma simpatia pela marginalia, que chega à santificação e que convida-nos, como leitores, a também olhar para os *hipsters*, com compaixão, e, por que não, desejo.

5.3. Homenagem aos mistérios místicos

Como visto na seção anterior, os personagens centrais do poema são rejeitados, tidos como loucos e marginais, mas também são, e principalmente, *hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite*, (v.3, 1), *que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos* (v.5, 1), gente, portanto, que despe sua mente para entrar em conexão com o sagrado, gente de “*clarão na mente*” (v.12, 1), que vai *do Battery ao sagrado Bronx* (v. 14, 1) buscar benzedrina. A droga, aqui, é catalisadora de uma conexão com o sagrado, é uma agenciadora de visões e o Bronx, pobre Bronx, ganha ares de templo onde não se entra de sapatos...

Cita o poeta também os *que passaram solitários pelas ruas de Idaho procurando anjos índios e visionários que eram anjos índios e visionários*, (v.25, 1) – e aqui chama a atenção a insistência na referência, que dá certo estatuto de “verdade” para a imagem– e os que *seguiram o espanhol brilhante para conversar sobre América e Eternidade* (v.28, 1). O espanhol brilha aos olhos do místico, pois há um anjo dentro dele, como dentro de cada um de nós.

Perpassam, também, todo o texto imagens que conurbam sexo e sagrado (ou mística), como *que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados* (v.36, 1); *que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros* (v.37, 1) ou *choramingando atrás de um tabique de banho turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los com sua espada* (v.39, 1). Curioso que em todas estas imagens, a sodomia esteja presente, como se o sagrado fosse mesmo uma penetração forte, uma mística que encurrala e leva ao fusional. A tal ponto que os marginais *terminaram desmaiando contra a parede com uma visão da boceta final*¹¹⁸ (v.41, 1), já que confrontar-se com as origens é sempre intenso e o cheiro da vagina tem quês de metafísico...

Lembremos que a mística, entre os *hipsters*, nada ou pouco tem de institucionalizado ou racionalizável, de modo que estes *tossiram num sexto andar do Harlem coroando de chamuscas sob um céu tuberculoso rodeados pelos caixotes de laranja da teologia* (v.50, 1). Ora, teologia, aqui, é vapor barato, que enquadra e racionaliza visões. Mesquinho demais para os marginais, que estão sempre *sonhando com o puro reino vegetal* (v.52, 1) ou *fazendo seu lance de aposta pela Eternidade fora do Tempo* (v.54, 1). Tempo e Eternidade, em maiúsculas, envolvem-se, no poema, de uma aura mística, tratando-se, no caso, de *descobrir a Eternidade* (v.60, 1) e *descobrir o Tempo* (v.61, 1).

Há também, com efeito, um desejo quase compulsivo por visões, iluminações e conexões, que leva os *hipsters*, inclusive, a cair *de joelhos em catedrais sem esperanças*¹¹⁹ *rezando por sua salvação e luz e peito até que a alma iluminasse seu cabelo por um segundo* (v.62, 1). Como se vê, mesmo dentro de um espaço sagrado institucional (e, portanto, “sem esperanças”), é possível ter visões, iluminar-se.

E, claro, a literatura e o próprio poema são vias privilegiadas de “acesso” ao sagrado, tão louvado em “Howl”, é o que se observa em *que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço através de imagens justapostas e capturaram o arcanjo da alma entre 2 imagens visuais* (v.74, 1). Como afirma Ginsberg, na carta a Eberhart: “Os poemas [De “Howl and other poems”] são religiosos e eu pretendo que sejam e o efeito na audiência é (surpreendente pra mim, inicialmente) uma validação disto.” (p.152)¹²⁰.

¹¹⁸ No original, em inglês, “ultimate cunt”. “Ultimate” é adjetivo de difícil tradução: pode ser “máximo”, “supremo”, “derradeiro”, “elementar”, “básico” etc.

¹¹⁹ No original, em inglês, “who fell on their knees in hopeless cathedrals”, de modo que o determinante “hopeless” (sem esperança) aplica-se a “cathedrals” (catedrais).

¹²⁰ „The poems are religious and I meant them to be and the effect on audience is (surprising for me at first) a validation of this. (MILES, 1996: 152).

Mesmo Moloch, o anti-sagrado por definição, carrega em si algo de santo, é o que se pode ler na segunda parte do poema, quando se berra *Moloch cuja mente é pura maquinaria!* (...) *Moloch cujo peito é um dínamo canibal* (v.83, 2). Recordemo-nos que “maquinaria” e “dínamo” são os mesmos termos usados no segundo verso da primeira parte, quando se faz referência aos *hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite*. Há algo de sacro em Moloch – *Moloch em quem sonho com anjos!* (v.86, 2). Há esperança. Há algo de “dínamo”, “maquinaria” e metálico no sagrado ansiado pelos marginais. Não há esperança, há *Epifanias!* (v.92, 2), *berros sagrados!* (v.93, 2).

Já no hospital psiquiátrico, com Solomon, o eu lírico vive outra dimensão do sagrado: *bombas angelicais o hospital ilumina-se paredes imaginárias desabam* (v.111, 3). Algo de sagrado mesmo nas bombas, mas é também a própria experiência mística que é bombástica, como as sodomias da primeira parte do poema. Assim, mesmo dentro de uma instituição que aprisiona e enquadra, visões são possíveis e quase compulsórias.

Por fim, evidencia-se essa homenagem aos mistérios místicos na quarta parte do poema, toda ela uma consagração: *todo dia é eternidade! todo mundo é um anjo!* (v.115, 4), *O vagabundo é tão santo quanto o serafim!*” (v.116, 4), *Santo o tempo na eternidade santa a eternidade no tempo (...) santo o anjo em Moloch!* (v.124, 4).

5.4. A loucura e a expressão natural de êxtase

Eu estou dizendo que o que parece ‘louco’ na América é nossa expressão de êxtase natural (como em Crane, Whitman) que, suprimida, não encontra forma social de organização, fundo, estrutura de referência ou harmonia ou validação de fora e então o ‘paciente’ fica confuso pensa que está louco e realmente fica louco (MILES, 1996: 152)¹²¹

No já antes citado trecho, extraído da carta a Eberhart, Ginsberg sinaliza para o que cremos ser também uma das linhas de força do poema: a relativização da loucura e a loucura como expressão natural do êxtase. Vejamos.

O eu lírico, ao começar o poema falando de *expoentes da minha geração, destruídos pela loucura* (v.1, 1) e que *desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado* (v.5, 1), faz

¹²¹ I am saying what seems “mad” in America is our expression of natural ecstasy (as in Crane, Whitman) which sup pressed, finds no social form organization background frame of reference or rapport or validation from the outside and so the “patient” gets confused thinks he is mad and really goes off rocker.

referência a uma “expressão natural de êxtase”, que, sem lugar na sociedade, acaba por destruir aqueles que a levam até as últimas consequências. Desnudar os cérebros é condição *sine qua non* para visões, êxtases e para o acesso a outras formas de inteligência, as quais, aliás, não têm espaço em instituições caretas como as universidades. Com efeito, os *hipsters foram expulsos das universidades por serem loucos* (v.7, 1), apesar de sua *suave soberana luz da mente* (v.13, 1). Louco, vidente e iluminado, tudo, aqui, se coaduna. Marginal é aquele que vê, *com os olhos brilhando* (v.19, 1)...

E esta associação tão íntima entre loucura e êxtase, abre-se bem para o leitor em *só acharam que estavam loucos quando Baltimore apareceu em êxtase sobrenatural* (v.26, 1), pois, embora a sociedade *square* lhes impute o epíteto de “loucos”, os marginais só conseguem ver-se assim, quando em êxtase, quando a cidade de Poe, a mais populosa de Maryland, abre-se-lhes luminosa.

Luzes extáticas vêm também do sexo. Nossos *hipsters, que copularem em êxtase insaciável*, acabam, ante a *visão da boceta final, sufocando o derradeiro lampejo de consciência* (v.41, 1). Do que destas imagens se pode “concluir”, tome-se que a consciência dá-se por lampejos, enquanto a loucura e as visões expandem-se, ocupam, deslindam.

Há, também, uma certa cartografia da loucura, cujo logradouro preferencial são os altos corpóreos, de que *rezando por sua salvação e luz e peito até que a alma iluminasse seu cabelo por um segundo* (v.62, 1), *aguardando criminosos de cabeça dourada* (v.63, 1) e *expondo a alma para conformar-se ao ritmo do pensamento em sua cabeça nua e infinita* (v.75, 1) são exemplos de relevo.

O poema trata, ainda, da maneira como a sociedade *square*, bem como os aparelhos ideológicos e repressivos do Estado lidam com a loucura dos marginais, *que exigiram exames de sanidade mental acusando o rádio de hipnotismo & foram deixados com sua loucura & suas mãos & um júri suspeito*, (v.65, 1). Veja-se que a loucura abriga-se na cabeça e a insanidade está nas mãos...Algemas paralisam as mãos, mas nada detém a cabeça luminescente do *vagabundo louco e Beat angelical no Tempo* (v.76, 1).

Na segunda parte do poema, fala o eu lírico do *Moloch mental!* (v.81, 2), do *Louco em Moloch!* (II, v.86), do *Moloch que me afugentou do meu êxtase natural* (v.87, 2). Há, então, um Moloch dentro da mente, que nos aprisiona, reprime e perde; mas há também loucura no Moloch, seu lado santo, seu lado anjo, a redescobrir. Por ora, *Visões! profecias! alucinações! milagres! êxtases! descendo pela correnteza do rio americano!* (v.90, 2) e *Sonhos! adorações!*

iluminações! religiões! o carregamento todo em bosta sensitiva! (v.90, 2). Ao negar a uma “*Geração louca!*” (v. 92, 2) a possibilidade da loucura, Moloch a torna louca.

Exemplo de louco tornado louco é Solomon, com quem o poeta se solidariza, sobretudo, na terceira parte do poema. A Solomon, que está em Rockland, o país pétreo, diz-lhe o eu lírico *você está mais louco do que eu* (v.94, 3), pois o hospício enlouquece, é onde se criam patologias, onde o estado de Solomon *se tornou muito grave e é noticiado pelo rádio* (v.100, 3). Salve-nos, então, a possibilidade da ironia...

Salve-nos também a possibilidade de inversão dos discursos sobre a loucura: Solomon cuja *alma é inocente e imortal* (v.105, 3) *acusa seus médicos de loucura* (v.107, 3) e canta, junto a *vinte e cinco mil camaradas loucos, os versos finais da Internacional* (v.109, 3). Se só o Dr. Bacamarte ocupa o lado de fora do hospício, invertamos a equação: é sua a Casa de Orates...

Por fim, na quarta parte do poema, também se santifica ou consagra o louco, que *é tão santo quanto você minha alma é santa!* (v.116, 4). *o êxtase é santo!* (v.117, 4), *santa minha mãe no asilo de loucos!* (v.119, 4), *santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma* (v.127, 4). Onde se lê “inteligente”, talvez se pudesse dizer “louca”, pois a inteligência que nutre e destrói os *hipsters* é louca, extática e visionária. As melhores cabeças da minha geração brilham. No escuro.

5.5. Amor ablativo, gentileza e abraço

Sobre a questão da gentileza em “Howl”, diz Ginsberg em carta a Eberhart:

Como a gentileza vem a existir, de onde vem, isto talvez possa ser visto a partir da evidência interna e das imagens do poema – um ato de auto-realização, auto-aceitação e o consequente e inevitável relaxamento da ansiedade protetora e a identidade e a habilidade de ver e amar outros neles mesmos como anjos sem categorias morais, estúpidas, mentais, auto-enganadoras, selecionando com quem é seguro simpatizar e com quem não é (MILES, 1996:152)¹²²

¹²² “How mercy gets to exist, where it comes from, perhaps can be seen from the inner evidence and images of the poem — an act of self-realization, self acceptance and the consequent and inevitable relaxation of protective anxiety and self hood and the ability to see and love others in themselves as angels without stupid mental self deceiving moral categories selecting who it is safe to sympathize with and who is not safe.” (MILES, 1996:152)

Inspirados pelos dizeres de Ginsberg, sem nos reverenciarmos a sua suposta autoridade de autor, cremos que uma das linhas de força de “Howl” é justamente a gentileza, em suas expansões para um amor ablativo ou “ágape”, que, portanto, independe do valor do indivíduo que é objeto de afeição. Abraçar e agradecer, diria Bethânia...Vejam como se “comportam” essas imagens de gentileza e abraço.

Logo no início do poema, o eu lírico deixa claro que falará de uma geração que é a sua; com que, portanto, se identifica e cujo sofrimento é também o seu, em maior ou menor grau. A compaixão é onipresente, ao tratar dos *hipsters pobres esfarrapados* (v.4, 1), *trêmulos, a boca arrebitada* (v.14, 1), *sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e enxaquecas da China* (v.21, 1), *perguntando-se aonde ir e foram, sem deixar corações partidos*, (v.22, 1). Se não deixam corações partidos, é porque suas relações não são de posse ou aprisionamento do outro ou de si mesmos, mas também porque ninguém na sociedade *square* dos 50 sentiria deles falta. O poeta vai, nos vagões do lirismo, com a marginalia e convida-nos a ir também.

A certa altura, referindo-se a N.C., *herói secreto destes poemas*, o eu lírico confessa *prazer ao lembrar suas incontáveis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada* (v.43, 1). Há, assim, por parte do eu lírico, gozo no abraçar das aventuras sexuais de seus companheiros, e piedade ao lembrar de seus sofrimentos, como o cambalear *até as agências de desemprego* (v.44, 1), o seu caminhar *a noite toda com os sapatos cheios de sangue* (v.45, 1) ou, mesmo, ao lembrar dos *que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela em Madison Avenue* (v.56, 1). Lembremos, também, do “*isso realmente aconteceu*”, ao tratar dos *que se jogaram da Ponte de Brooklyn* (v.57, 1). A cumplicidade é tamanha, que é como se o próprio poeta sentisse a queda, o impacto e a morte.

Compaixão, ainda, sente o poeta ao tratar da internação de colegas seus em instituições psiquiátricas, os quais *se apresentaram nos degraus de granito do manicômio com cabeças raspadas e fala de arlequim sobre suicídio, exigindo lobotomia imediata* (v.66, 1). Veja-se que os degraus são pétreos, frios e implacáveis como Moloch; as cabeças estão rapadas e não mais cintilantes como antes; e há só uma “fala de arlequim”, personagem que apenas serve para divertir, dizer asneiras etc. Ninguém escuta o que os marginais têm a dizer, ninguém leva seus suicídios – e, mormente as causas desses suicídios – a sério. Ao poeta, resta ouvir, abraçar, acolher, amar incondicionalmente, estar com eles em Rockland: *ah, Carl, enquanto você não estiver a salvo eu não estarei a salvo e agora você está inteiramente mergulhado no caldo animal total do tempo* – (v.72, 1). Importante notar, aqui, que “tempo” aparece em minúsculas,

pois não se trata do Tempo extático, sacro, da Eternidade, mas do tempo industrial, molochiano, que envelhece, depreda, aliena, faz com que o *hipster* permaneça *desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito no tempo após a morte*. (v.76, 1).

E, mesmo destruídos, os marginais *se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone de eli eli lama lama sabactani que fez com que as cidades tremessem até seu último rádio, / com o coração absoluto do poema da vida arrancado de seus corpos bom para comer por mais mil anos*. (vv. 77-78, 1). O jazz – e o poema, em seu ritmo, é todo *bebop* – aparece como um elemento de coesão e de gentileza, na medida em que expressa um sofrimento comum, de que as palavras de Cristo são síntese máxima: *eli eli lama lama sabactani*, isto é: “Senhor, senhor, por que me abandonaste?”

Quantos abraços, quanta gentileza, quantos “*Amores novos!*” (v.92, 2) foram destruídos pelo Moloch! Quantos Solomons foram mandados para hospícios, murmurando *eli eli lama lama sabactani!* Resta ao poeta acolher e abraçar, até porque Solomon, no hospício, *imita a sombra de minha mãe* (v.96, 3), que aparece reduzida à categoria de sombra, mas semelhante em sofrimento a todos os internados. *Santa minha mãe no asilo de loucos!* (v.119, 3).

Que seria, por fim, a quarta parte do poema, senão um majestoso rito poético de gentileza e amor universal? Pois tudo é santo: *Santo perdão! Misericórdia! Caridade! Fé! Santo! Nossos! Corpos! Sofrendo! Magnanimidade! / Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma* (v.127, 4). Essa “bondade da alma”, ponto alto de “Howl”, é também, e sem dúvida, seu grande elemento propositivo.

5.6. Afirmção da experiência individual e da intensidade

Ao tratar dos valores do poema, em carta a Eberhart, Ginsberg fala de “Howl” como *uma ‘afirmação’ da experiência individual de Deus, sexo, drogas, absurdo etc. (...)* (MILES, 1996: 154)¹²³

Com efeito, encontram-se, de fora a fora, no poema, imagens de experiências individuais intensas, como no início de “Howl”, em que somos apresentados a *hipsters* que se arrastam *em busca de uma dose violenta de qualquer coisa* (v.2, 1). Ora, se é verdade que a referência mais óbvia é a busca por drogas, “a busca de uma dose violenta de qualquer coisa”

¹²³ „Howl is an ‘affirmation’ of individual experience of God, sex, drugs, absurdity etc.” (MILES, 1996: 154)

pode ser lida como a procura de uma experiência intensa que, de preferência, conduza ao sagrado – o *antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite* (v.3, 1) – que, aliás, no poema, aparece várias vezes associado à intensidade, à violência e mesmo à sodomia.

Os *hipsters* querem viver, experimentar, sentir no corpo o mundo e o além-mundo, daí que passem pelas universidades *com olhos frios e radiantes* (v.6, 1), daí comerem **fogo** em *hotéis mal pintados* ou beberem **terebintina** em *Paradise Alley* (v.10, 1) ou, então, flagelarem *seus torsos noite após noite com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e caralhos em intermináveis orgias* (v.11, 1). Entre dor, morte e prazer – *a corrida de cabeça feita do prazer* (v.13, 1) –, a busca de uma intensidade que ilumine. Vale, assim, o que é vivido a valer, mesmo que o sofrimento e as pressões sociais sempre espreitem, daí vermos nossos *hipsters tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos e lembranças e anedotas e viagens visuais e choques nos hospitais e prisões e guerras* (v.18, 1), *sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e enxaquecas da China* (v.21, 1), *procurando jazz ou sexo ou rango* (v.28, 1), apagando **cigarros** *acesos em seus braços* (v.31, 1) e caminhando *a noite toda com os sapatos cheios de sangue* (v.45, 1). Negritamos, nas imagens supra, elementos ígneos que são bastante recorrentes nesta linha de força. O fogo, aqui, tem quês de Pantagruel e consome até mesmo a criança que com ele brinque de queimar.

O sexo é também campo de afirmação da experiência individual, como se vê em *se deixaram foder no rabo* (v.36, 1) e *que enrabaram e foram enrabados* (v.37, 1); mas também o consumo de álcool, que leva a *uma impiedosa ressaca de adegas de Tokay* (v.44, 1). Seguindo o (anti-)princípio surrealista de ler imagens pela literalidade, faz sentido pensar em “ressaca de adegas de Tokay”, no que esta imagem tem de hiperbólico e intenso. Não é ressaca de uma bebedeira qualquer, mas de adegas inteiras de Tokay, onde se produzem os vinhos mais doces do leste europeu!

E por que viver sob as injunções da fome, da lógica e do pragmatismo? Por que não se atirar *sob caminhões de carne em busca de um ovo* (v.53, 1)? Há um desejo de viver livre e forte, uma inquietação entre os marginais, *que viajaram para Denver, que morreram em Denver, que retornaram a Denver & esperaram em vão, que espreitaram Denver & ficaram parados pensando* (v.61, 1). Nada parece frear essa inquietação, nem mesmo o Moloch, já que, como se vê no fim da segunda parte do poema, os marginais *Pularam do telhado! Rumo à solidão! Acenando! Levando flores! Rio abaixo! Rua acima!* (v.93, 2).

Na terceira parte do poema, Solomon *grita de dentro de uma camisa de força que está perdendo do verdadeiro jogo de pingue-pongue do abismo* (v.104, 3). Como é jogar pingue-pongue no abismo (com o abismo, do abismo etc)? O risco está sempre aí, à espreita; a morte acena; a bola vai e não se sabe se volta, preciso força pra jogá-la ao jogador que, supostamente, está do outro lado, mas pode não estar. Intensidade, risco e experiência convergem no jogo, o qual, transformado em terapia ocupacional para “loucos”, perde sua razão de ser. *santo o abismo!* (v.125, 4), consagra o eu lírico na quarta parte do poema. *Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma* (v.127, 4), com ênfase em “extra”, porque é preciso um bocado de excesso, já que só este conduz ao palácio da sabedoria, diria Blake...Antes a morte, que o tédio...

Vale, ainda, frisar que, como se verá com mais detalhe em seção oportuna, essa inquietação, essa sede por experiências molda (e é moldada) pelo ritmo do poema. Imagens em movimento, liberdade e afirmação da experiência são vértices de um mesmo triângulo na geometria de “Howl”.

5.7. A dureza ubíqua e tentacular do Moloch

Moloch é duro, resistente, ígneo, destruidor e está em toda parte, de fora a fora, no poema, em suas mil faces. Moloch é sempre um risco, é sempre uma provocação, é quase sempre uma morte. Vejamos.

Já no início do poema, quando se fala de *hipsters ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite* (v.3, 1), embora tudo pareça sagrado, místico e leve, “dínamo” e “maquinaria” já anunciam a presença do maquinário bélico-industrial molochiano que virá com propriedade mais adiante.

O primeiro tentáculo de Moloch que conhecemos são as universidades, pelas quais os marginais simplesmente flanam e onde se estranham com *os estudiosos da guerra*, (v.6, 1), discípulos fiéis do Moloch universitário, que mais aprisiona que liberta e se retroalimenta através de seus asseclas. Por *publicarem odes obscenas nas janelas do crânio* (v.7, 1), os *hipsters* são expulsos da universidade, mas fica a imagem, “janelas do crânio”, em que se insinua a dureza de um Moloch mental, mais adiante melhor definido. A solidez do crânio tem brechas e é nelas que se inserem os marginais, em compondo odes obscenas. Provocação e contra-provocação...

O eu lírico cita, também, colegas seus *que comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam terebintina em Paradise Alley* (v.10, 1) e morreram. É a face ígnea e devoradora do Moloch que aqui se apresenta, sendo a terebintina um espécime de anti-ponche bachelardiano, pois, decididamente, não estamos nas plagas do Complexo de Hoffman (BACHELARD, 2008: 124), e sim de um álcool que destrói de dentro pra fora e devora.

Mas o Moloch é malandro, muda a face, vira o jogo, insere-se onde quer: na *solidez de Peiote* (v.13, 1), que é droga consistente, mas contém em si a dureza molochiana; nos *vagões do metrô para o infindável percurso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina até que o barulho das rodas e crianças os trouxesse de volta* (v.14, 1), em que o deus canaanita tem o metálico do vagão, do ruído das rodas e da voz irritante das crianças, a lembrar que a vida burguesa e capitalista existe e domina.

o matraquear da catástrofe na vitrola automática de hidrogênio, (v.15, 1) é outro tentáculo molochiano¹²⁴, assim como o *Empire State da Lua* (v.17, 1), os *choques nos hospitais e prisões e guerras* (v.18, 1) e a própria sinagoga que se alimenta da carne de *intelectos inteiros regurgitados em recordação total com os olhos brilhando* (v.19, 1). Moloch é também a “*lareira Chicago* (v.29, 1) que queima manuscritos dos autores marginais; assim como *Los Alamos, Wall Street e Staten Island* (v.32, 1).

Neste contexto de ubiquidade do Moloch, não deixa de ter interesse comparar duas imagens do poema, pois se em *uivaram de joelhos no metrô* (v.35, 1), a chupada subverte o Moloch metálico e ruidoso; em *um tabique de banho turco onde o anjo loiro e nu veio traspassa-los com sua espada* (v.39, 1), o metálico penetra e causa dor. Mas também prazer...Pode-se, assim, pensar no metalismo do poema como uma presença constante do Moloch, que espreita e, às vezes, entra em cena de modo mais explícito, como quando se trasveste de *Manhattan súbito, horror dos sonhos de ferro da Terceira Avenida* (v.44, 1) ou de *Madison Avenue*, repleta de *das rajadas de versos de chumbo & o estrondo contido dos batalhões de ferro da moda & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propaganda & o gás mostarda de sinistros editores inteligentes* (v.56, 1).

E o deus canaanita devorador de criancinhas é também o *gourmet* responsável pelo *ensopado de cordeiro da imaginação* (v.47, 1) comido pelos *hipsters*, os quais, imolado o cordeiro da imaginação, tosem *num sexto andar do Harlem coroadado de chamuscas sob um céu tuberculoso* (v.50, 1). O Moloch ígneo mostra-se tentacular, tuberculoso, enraizado. Raiz aérea, anti-árvore às avessas.

¹²⁴ Veja-se, aliás, a correspondência: „Moloch cujo destino é uma nuvem de hidrogênio sem sexo!” (II, v.85)

Despertador a cair *nas suas cabeças por todos os dias da década seguinte* (v.54, 1) e táxi bêbado *da Realidade Absoluta* (v.56, 1) que atropela os marginais, Moloch, outras faces, é também senhor do tempo e do que é ou não real – é ele, aliás, o “júri suspeito” (v.65, 1) a julgar a sanidade mental dos *hipsters*. Daí se explique o suicídio dos que *jogaram-se da janela do metrô* ao som do *sopro de colossais apitos a vapor* (v.58, 1)

Moloch é, além disso, *vasta pedra da guerra* (v.82, 1) e é petrificante, a transformar os corpos *em pedras tão pesadas quanto a lua*, (v.70, 1). É o “humor invisível” (v.98, 3) de que ri Solomon, no hospício. É a *abominável máquina de escrever* (v.99, 3) e o rádio (v.100, 3) que noticia a suposta gravidade do estado de Solomon. É o *hospício armado* (v.105, 3) onde se morre impiamente, o *Gólgota nacional e fascista* (v.107, 3). Moloch são os *aeroplanos da mente* (v.111, 3). “Ele” está em todo lugar, porque se aloja dentro em nós. Finca pé.

Por fim, na consagração da quarta parte do poema, Moloch reaparece em *máquina de escrever* (v.117, 4) e *despertador* (v.124, 4), mas o foco é louvar o “anjo em Moloch”, porque tudo é originalmente sagrado. É preciso tirar o pó e a fuligem dos girassóis...

5.8. As quedas e o movimento idealizante das imagens de subir

Fosse leitor de Ginsberg, em especial do “Uivo”, Bachelard, talvez, se sentisse tentado a chama-lo de poeta aéreo, já que, sobretudo no poema que nos ocupa, o movimento idealizante das imagens de subir é aspecto fundamental da produção de sentido. Para isso, concorrem imagens ígneas, metálicas (em suas ambivalências) e, principalmente aéreas. A queda dos marginais é brutal? Há queda, de fato, em “Howl” ou o poema se mantém aéreo? É de que trataremos nesta seção, crentes que somos de que quedas e subidas perpassam todo o poema, de fora a fora, firmando-se como uma de suas linhas de força mais interessantes. Vejamos.

Logo no início do poema, deparamo-nos com marginais destruídos pela loucura, mas buscando visões e viajando *fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando o jazz* (v.4, 1). Mais que isso: *desnudam seus cérebros ao céu sob o Elevado* (v.5, 1); perambulam por *ruas cegas sem saída de nuvem trêmula e clarão na mente pulando nos postes dos polos de Canadá & Paterson* (v.12, 1); tomam *porre de vinho nos telhados* e sentem *vibrações de sol e lua* (v.13, 1). Como se vê, há uma profusão de imagens aéreas, logo em movimento, imagens de altura, elevação e leveza.

Quando há queda, - se é que há, pois Bachelard (2008) fala do quanto “a queda ‘pura’ é rara” (p.92) – há logo uma retomada da verticalidade costumeira, como se observa em *afundaram a noite toda na luz submarina de Bickford’s, voltaram à tona e passaram a tarde de cerveja choca no desolado Fuggazi’s* (v.15, 1). A volta à tona os mergulha no tédio da “tarde de cerveja choca”, mas os salva da queda.

Inda no campo das altitudes e elevações, impossível não comentar a agilidade com que se sobe, salta e vive, observável em *falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao bar ao Hospital Bellevue ao Museu à Ponte do Brooklyn*, (v.16, 1) e *batalhão perdido de debatedores platônicos saltando dos gradis das escadas de emergência* (v.17, 1). As altitudes a que chegam, aliás, são tão impressionantes, que *o Cosmos instintivamente vibrava a seus pés em Kansas* (v.24, 1).

A possibilidade de queda, contudo, sempre espreita, basta lembrarmos que os marginais *foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos* (v.35, 1). O que se segue, não obstante, são cenas de sexo extático, em que novas subidas são alcançadas. E, mesmo quando aparentemente caem, continuam subindo, como se observa em *e caíram da cama e continuaram [a transar] pelo assoalho e pelo corredor* (v.41, 1). O sexo os conduz, leves, pelos mais variados logradouros, chegando até a *picos de montanha* (v.43, 1). Tão leves são, aliás, que *foram transportados em sonho* (v.44, 1). Dureza, solidez e peso são atributos do Moloch, o marginal orbita e levita, em imaginação.

E se *luz azul de holofote antiaéreo da lua* inspira nos *hipsters grandes dramas suicidas nos penhascos de apartamentos do Huston* (v.46, 1) é porque os aviões de defesa antiaérea não têm leveza, são falsos aéreos, têm da terra o peso e do metal, o som. Verdade que a visada do antiaéreo deprime os marginais, que, porém, logo *ergueram-se para construir clavicórdios em seus sótãos* (v.49, 1) e, em seguida, *tossiram num sexto andar do Harlem coroado de chamas sob um céu tuberculoso* (v.50, 1). Este subir propicia o encontro com um céu em chamas, um céu molochiano que em tudo inspira a um descenso. Subir nem sempre é deleitoso...

Como já se disse, há muita movimentação no poema, o que significa que há imagens em movimento o tempo todo. A viagem, a nosso ver, associa-se sempre a verticalidades, leveza e movimentação, como se lê em: *mandaram brasa pelas rodovias do passado viajando pela solidão da vigília de cadeia do Gólgota de carro envenenado de cada um* (v.59, 1), *que guiaram atravessando o país durante setenta e duas horas para saber se eu tinha tido uma visão ou se você tinha tido uma visão ou se ele tinha tido uma visão para descobrir a Eternidade*, (v.60, 1)

ou que se recolheram ao México para cultivar um vício ou às Montanhas Rochosas para o suave Buda (v.64, 1).

Como se observou até aqui, tudo tende, no poema, para o vertical. E quando há queda, a retomada da verticalidade beira o compulsório. No penúltimo verso da primeira parte, há uma subida através do *jazz*, que ecoa simetricamente o quarto verso dessa mesma parte:

e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone de eli eli lama lama sabactani que fez com que as cidades tremessem até seu último rádio, (v.77, 1).

Interessa, aqui, perceber não apenas o poder de levitação do *jazz*, na medida em que cria comunhão, mas também como os metais “trompa” e “saxofone” são descritos para diferir do metal molochiano: o primeiro é uma “trompa dourada”, remetendo ao dourado das cabeças, ao dourado do místico e da Mística; o segundo é um “saxofone de eli eli lama lama sabactani”. Mesmo o rádio, aqui, não tem a dureza do rádio-Moloch que aparecerá mais adiante, pois permite-se tremer ante as lamentações dos negros via *jazz*, fazendo levitar à distância seus ouvintes e permitindo a formação de uma comunidade.

Ao longo da segunda parte do poema, toda ela dedicada ao Moloch, o eu lírico, ao falar, por exemplo, de *Moloch cujos prédios são julgamento!* (v.82, 2) e *Moloch cujos arranha-céus jazem ao longo das ruas como infinitos Jeovás!* (v.84, 2) pode dar a impressão a um leitor ingênuo de que se trata, aqui, de altura, elevação e verticalidade, como se vinha apresentando até então. Não. Comparemos altitudes. Ao longo do poema, fala-se em “Montanhas Rochosas”, “telhados”, “tetos”, “picos de montanha” etc. Se há muita solidão nos topos, há também muita vida, devaneio e ascensão. Diz-nos Bachelard (1990): *O ninho dos cimos é um sonho de poder: devolve-nos o orgulho da mocidade, quando acreditamos ter sido feitos para viver acima ‘dos sete reinos’* (p.218). Quão diferente são os prédios e arranha-céus molochianos! Apesar de altos, não são espaços de elevação, pois tudo neles é simétrico, e, por que não dizer, aporético e sufocante. Os edifícios-Moloch sufocam e alienam o sujeito de si, devoram-no em metais. A destruição, inclusive, começa já na construção dos impérios arquitetônicos molochianos, como se pode ler em: *Eles quebraram suas costas levantando Moloch ao Céu!* (v.89, 2).

A tendência, como dito, porém, é subir, de modo que os marginais *Pularam do telhado! (...) Rio abaixo! rua acima* (v.93, 2) e, mesmo encarcerado no hospício, Solomon *rasga os céus de Long Island e faz surgir seu Jesus vivo e humano do túmulo sobre-humano* (v.108, 3).

Por fim, não se poderia dizer da quarta parte do poema, que é também uma consagração das alturas? Uma ode ao que se eleva em êxtase? *Santa a solidão dos arranha-céus e calçamentos!* (v.121, 4), pois como há um anjo (latente e hibernante) em Moloch, há uma elevação nos arranha-céus e calçamentos. A consagração que, aqui, se faz, fomenta a ascensão, o movimento, a liberdade.

5.9. Casa que repele, casa que acolhe

Nesta seção, ampliamos as análises feitas em 4.6. (“Howl e o devaneio da anti-casa”), procurando pensar a (anti-)casa como uma linha de força que perpassa, de fora a fora, o poema em estudo. Parece-nos, e isto ficará mais claro ao longo das análises, que toda a trajetória dos marginais em “Uivo” pauta-se por um jogo dialético (e imaginativo) da casa que repele e da casa que acolhe. Vejamos.

A dialética sugerida supra pode ser observada já nos primeiros versos do poema, quando se diz *viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando o jazz* (v.4, 1), pois, aqui, se os miseráveis apartamentos repelem com uma escuridão que é sobrenatural, o *jazz* acolhe, ilumina, cria comunidade.

As universidades também são casas repelentes aos *hipsters*, que delas sendo expulsos (v.7, 1), *se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada (...) escutando o Terror através da parede*. (v.8, 1). Estamos, aqui, longe de uma casa que acolhe, permite o devaneio, convida a sonhar. Se o Terror se escuta pela parede é porque não há solidez e, logo, não há segurança.

Já as ruas, por serem *incomparáveis ruas cegas sem saída de nuvem trêmula e clarão na mente* (v.12, 1), não enxergam os *hipsters* que as habitam e lhes colocam num impasse, mas, por outro lado, é nelas que se dão muitas experiências de visão e êxtase. São (anti-)casas, no sentido mais pleno.

A solidez que não se podia encontrar nos quartos de paredes descascadas, talvez se obtenha na *solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal com verdes árvores de cemitério* (v.13, 1). O fundo de quintal, que é vida verde e morte fétida, atrai e repele, é uma

aurora que não se define. Distinta situação encontramos na imagem *o despovoado deserto do cérebro esvaziado de qualquer brilho na lúgubre luz do Zoológico* (v.14, 1) e em *passaram a tarde de cerveja choca no desolado Fugazzi's* (v.15, 1): nos dois casos, a solidão, a privação e a queda impedem que a própria mente ou um bar costumeiro seja um paradeiro. Solidão, aliás, é também o elemento repelente em imagens como *rumavam ruidosamente pela neve até solitárias fazendas dentro da noite do avô* (v.23, 1), *que passaram solitários pelas ruas de Idaho procurando anjos índios e visionários que eram anjos índios e visionários* (v.25, 1), *que vaguearam famintos e sós por Houston procurando jazz ou sexo ou rango* (v.28, 1) e *ficaram parados pensando & solitários em Denver e finalmente partiram para descobrir o Tempo* (v.61, 1)

Dois elementos, um sonoro, outro plástico, podem também ser repelentes: em *sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e enxaquecas da China por causa da falta da droga no quarto pobremente mobiliado de Newark*¹²⁵ (v.21, 1), a ausência de móveis cria um ambiente cheio de ecos, que multiplicam as dores e a solidão. Em *que caíram em prantos em brancos ginásios desportivos, nus e trêmulos diante da maquinaria de outros esqueletos* (v.33, 1), o que repele é a insistência num branco que nada tem que ver com pureza, mística ou paz, mas com a morte do corpo, na medida em que esqueletos encontram “outros esqueletos”, numa brancura infernal que repele os *hipsters* dos ginásios desportivos, onde, *d’ailleurs*, o único esporte a ser praticado é morrer.

E se o desejo, muitas vezes, é o de encontrar um *quarto cheio de vapor e ópio* (v.45, 1) no East River, o que se encontra são *penhascos de apartamentos do Hudson* (v.46, 1), onde grandes dramas suicidas são criados ou um *sexto andar no Harlem coroadado de chamas sob um céu tuberculoso* (v.50, 1).

Leiamos, agora, o verso abaixo transcrito, em que muitas questões de interesse para a dialética da (anti-)casa aparecem:

*com a mãe finalmente ***** e o último livro fantástico atirado pela janela do cortiço e a última porta fechada às 4 da madrugada e o último telefone arremessado contra a parede em resposta e o último quarto mobiliado esvaziado até a última peça de mobília mental, uma rosa de papel amarelo retorcida num cabide de arame do armário e até mesmo isso imaginário, nada mais que um bocadinho esperançoso de alucinação –* (v.71, 1)

¹²⁵ No original, em inglês, „suffering Eastern sweats and Tangerian bone grindings and migraines of China under junk-withdrawal in Newark’s bleak furnished room“. “bleak” pode ser traduzido como “vazio”, “desértico”, “frio”, sobretudo quando se refere a lugares.

No que tende a ser um trecho memorialístico, o eu lírico começa pintando um cenário que parece, inicialmente, repelente, mas que, na realidade, está envolvido de saudades. A partir de um certo momento, entretanto, revela-se que tudo fora “esvaziado até a última peça de mobília mental”, de modo que a mãe, tida como insana, vai perdendo sua loucura extática, vai sendo espoliada (por um dos tentáculos do Moloch?) de suas ideias, e visões, de modo que só restam dentro dela, agora, os ecos: “uma rosa de papel amarelo (...) e até mesmo isso imaginário”, espécie de negativo fotográfico da *rosebud*, em “Cidadão Kane”¹²⁶; e “nada mais que um bocadinho esperançoso de alucinação –“. Loucura é a vera casa. Lucidez repele, inclusive, a si própria. A lucidez é mais um tentáculo de Moloch, *em quem permaneço solitário!* (v.86, 2).

A terceira parte do poema termina com o sonho do poeta de que Solomon caminhe *gotejante de volta de uma viagem marítima pela grande rodovia que atravessa a América em lágrimas até a porta do meu chalé dentro da Noite Ocidental* (v.112, 3). No chalé, a casa, enfim. No chalé, a possibilidade de devanear, descansar um pouco, antes de novas visões, novas estradas, novas (anti-)casas.

5.10. Pansexualidade, amor e esperma

Um linha de força, sem dúvida, muito presente em todo o poema é a das imagens de pansexualidade, amor e esperma, este último pensado como luz e purificação, conforme discutido na última seção do capítulo anterior. E quando, aqui, falamos de pansexualidade, referimo-nos a uma forma de sexo (e de amor) que se expande, que questiona normas, que não se enquadra em rótulos como homossexualidade, bissexualidade ou heterossexualidade, apesar de respeitá-los e mesmo considera-los para determinados fins. Com efeito, no “Uivo”, o sexo, no crescendo e no candor com que é apresentado através de séries de imagens poéticas, assume conotação política, na medida em que não se deixa molestar por uma gestão industrial ou moralista do prazer. Questiona, excita, faz imaginar, convida a jogar. Leiamos as imagens.

Em morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite/ com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e caralhos em intermináveis orgias, (vv.10-11, 1) já logo se vê a energia sexual dos *hipsters* e também como essa sexualidade livre envolve dores, tensões, culpas, talvez. Mas expande-se de tal forma que, no próximo verso, ilumina-se *completamente*

¹²⁶ Referência ao filme “Cidadão Kane” (“Citizen Kane”), de Orson Welles, 1941.

o mundo imóvel do Tempo intermediário (v.12, 1). Uma iluminação que é da mente, mas também espermática, fluorescente, extática.

Numa sexualidade desenfreada que questiona tabus, normas e restrições, os *hipsters* têm *prazer nos carros de presos* (v.34, 1); *uivaram de joelhos no metrô* (v.35, 1) – e, aqui, um dos sentidos do título do poema se desnuda –; *se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de prazer* (v.36, 1) e *enrabaram e foram enrabados* (v.37, 1) por marinheiros. O sexo questiona e desafia.

Contribui com esse questionamento uma sexualidade que se expande, se dilata e ilumina geral, como se vê em *transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir* (v.38, 1) ou em *que copularam em êxtase insaciável com um garrafa de cerveja, uma namorada, um maço de cigarros, uma vela, e caíram da cama e continuaram pelo assoalho e pelo corredor* (v.41, 1). Assim no sexo, assim no ritmo, assim na imaginação do leitor: tudo continua e se expande.

Chamam, ademais, a atenção, a imagem das *bundas luminosas nos celeiros* (v.42, 1), a mostrar a associação entre sexo, esperma, iluminação e êxtase; e as imagens das *incontáveis trepadas* (v.43, 1) de N.C., analisadas mais detidamente na seção seguinte.

Lembremos ainda de duas imagens constantes da segunda parte do poema: *Chupador de caralhos em Moloch!* (v.86, 2) e *Moloch em quem sou uma consciência sem corpo!* (v.87, 2). No primeiro caso, pode-se facilmente pensar em Moloch como superego fabricante de culpas, pois só “acusa” o outro de “chupador de caralhos” quem quer – para além de reprimir-se ou agredir-se – reprimi-lo ou agredi-lo, fazendo, inclusive, com que negue seus desejos e esqueça do seu corpo, transformando-se em “consciência sem corpo”.

Solomon, no hospício, em ato de subversão e rebeldia *bolina os corpos das suas enfermeiras as hárpias do Bronx* (v.103, 3). Num delírio, o poeta e o louco sonham com o fim de Rockland e do mundo que o fabrica e sustenta, gritando *Ó vitória esquece tua roupa de baixo estamos livres* (v.111, 3). Na quarta parte, como não poderia ser diferente, consagram-se *A língua e o caralho e a mão e o cu* (v.114, 4), pois o sexo é sacro e é preciso reabilitar este sacro.

Por fim, não haveria no último verso do poema – *Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma!* (v. 127, 4) – uma referência ao sexo e ao esperma no termo “brilhante”? A pensar.

5.11. Ritmo e experiência de leitura

Crentes de que o ritmo do poema contribui com sua experiência de leitura, bem como com a produção de sentidos ante suas imagens, propomos como um de suas linhas de força o ritmo, entendendo-o, como o concebe Moisés (2004), isto é uma

sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas, expressas em palavras, movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência (p.395)

À definição, acrescentaríamos apenas que o ritmo poético é imaginativo e imaginário e afeta o modo como lemos e sentimos as imagens de um poema. Vamos a elas.

Ginsberg, na maneira como dispõe as imagens no texto, parece mimetizar a velocidade com que os marginais flanam pela cidade, o que fica bastante evidente em: *que falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao bar ao Hospital Bellevue ao Museu à Ponte do Brooklyn*, (v.16, 1) em que a repetição da preposição “a” não permite outra leitura (inclusive em voz alta) que não a contínua e rápida. E como se trata de um poema muito ágil, vários são os versos em que procedimento semelhante é utilizado.

Outro caso de interesse é: *que acenderam cigarros em vagões de carga, vagões de carga, vagões de carga*,¹²⁷ *que rumavam ruidosamente pela neve até solitárias fazendas dentro da noite do avô*, (v.23, 1), em que se mimetiza o som dos trens em andamento, criando um ruído na leitura, que a perturba e enriquece.

As cenas de sexo de N.C. são, também, de interesse para se pensar os ritmos do poema. Vejamos:

que foram transar em Colorado numa miríade de carros roubados à noite, N.C. herói secreto destes poemas, garanhão e Adônis de Denver – prazer ao lembrar suas incontáveis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada, raquíticas fileiras de poltronas de cinema, picos de montanha, cavernas ou com esquálidas garçonetes no familiar levantar de saias solitário à beira da estrada & especialmente secretos solipsismos de mictórios de postos de gasolina & becos da cidade natal também, (v.43, 1)

¹²⁷ No original, em inglês, „who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars“

Aqui, o que o ritmo parece fazer é fundir todos os espaços em que as trepadas acontecem e o elemento fusional mimetizado pelo ritmo contínuo é o sexo expansivo e desenfreado de N.C. As tônicas parecem mimetizar as penetrações, criando síncopas jazzísticas dentro de uma melodia de fôlego, o fôlego sexual de Neal Cassady...

Em *que guiaram atravessando o país durante setenta e duas horas para saber se eu tinha tido uma visão ou se você tinha tido uma visão ou se ele tinha tido uma visão para descobrir a Eternidade*, (v.60, 1), o ritmo mimetiza a fala dos marginais, excitados com a tarefa de buscar visões na estrada e fora dela. É como se os ouvíssemos dentro de um carro envenenado a perguntar uns aos outros se tiveram visões e quais.

Noutro trecho da primeira parte, no qual eu lírico diz que, embora tenham “pedido” lobotomia imediata, os tidos como “loucos”: *em lugar disso receberam o vazio concreto da insulina metrazol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional pingue-pongue & amnésia*, (v.67, 1), tem-se um ritmo que mimetiza a rapidez cruel com que técnicas (psiquiátricas e não) são aplicadas aos “pacientes”. A acumulação vai desesperando o leitor, causando-lhe quase uma vertigem, que lhe faz sentir-se estranho no ninho...

Na segunda parte de “Howl”, a qual tem quês de desespero, de grito, de berro, opta-se por frases mais curtas, entrecortadas, num ritmo sincopado que beira ao industrial. Além disso, a repetição do nome “Moloch!” lembra a repetição dos nomes dos ditadores, apesar de aqui, o registro ser de subversão e de denúncia.

Na terceira parte do poemas, tem-se uma litania, cuja base fixa é “Eu estou com você em Rockland”. A repetição, nesta seção de “Howl”, traz em si o desejo de estar presente, de se saber presente pelo outro, de estar com ele. É uma afirmação de amizade e gentileza, que se sente no ritmo do poema. Por fim, o ritmo da quarta parte, a “Nota de rodapé para Uivo”, pende para a criação de um ritual de comunhão, de modo que as repetições de “Santo!” são atos de fala que consagram a tudo e a todos, num ritmo acelerado, por vezes, dionisíaco.

À guisa de conclusão...

Nosso trabalho começou por elencar os principais gestos críticos ante o “Uivo”, quais sejam trabalhar com a relação entre biografia, história e literatura; jogar com a literatura comparada, mapeando influências; analisar o todo do poema como instrumento político, conectando-o com teorias de variegadas áreas; deter-se em questões de ritmo e formalismo; interpretar o poema como monumento de uma geração etc.; e, tendo mostrado os limites de cada gesto, enunciamos o objetivo central de nossa pesquisa: conceber “Howl” como objeto estético, poético, imaginativo, preservando o espaço de criatividade que, se em qualquer poema é central, neste que estudamos é transformador e radical. Em outras palavras, tratou-se de deixar as imagens de “Howl” falarem dentro de nós, explorando ao máximo seu poder sugestivo, suas clarezas e “palomas negras”, sem desprezar ou desconsiderar de todo os “esclarecimentos” do autor, seus intertextos e sua biografia, mas sem conceber a estes últimos como palavra de verdade incontestável ou chaves de leitura obrigatórias, pois isso nos impediria de ver no “Uivo” os processos imaginativos que estávamos buscando.

No capítulo seguinte, abordamos o “Uivo” em sua integralidade, numa espécie de descrição que levou em conta um plano composicional de conjunto estruturado. O poema “Howl” (“Uivo”, em tradução de Claudio Willer, de 1984), de Allen Ginsberg, foi publicado em 1956, pela City Light Books, de San Francisco, lido publicamente em diversas ocasiões pelo próprio autor, processado por obscenidade entre 1956 e 1957 e, apenas em 1970, reconhecido pela crítica. Constituído por 127 versos, o poema tem três seções e uma quarta parte chamada “Footnote to Howl” (“Nota de Rodapé para Uivo”, em tradução do mesmo Willer, de 1984). Na primeira parte, Ginsberg aponta para jovens de vida intensa que, como “ele”, por buscarem e por serem movidos por uma visão transcendente, aderem ao misticismo e às drogas, recusam valores tradicionais e acabam por se autodestruir, destruição que vem da vida louca que empreendem, mas também das coerções que sofrem de aparelhos do Estado, das culpas que acabam por carregar e do mundo capitalista e militarista com que se defrontam. A primeira parte do poema ocupa-se de contar, em fractais, as vidas fragmentadas dos expoentes da geração de Ginsberg. A segunda parte do poema ocupa-se de descrever e rejeitar o Moloch burguês-militar-capitalista-e-careta, monstro-símbolo do mundo mecanizado, sem-sentimento e inumano em que vivemos. Na terceira parte, através de uma expressão de simpatia e identificação com Carl Solomon que está num hospício, o eu lírico questiona loucura e propõe a gentileza. Por fim, na última parte (“Nota de rodapé para Uivo”), como bem sintetiza

MacGowan (2004), faz-se “sacralização de personagens e valores do poema e exaltação da liberdade da alma”.

O capítulo 3 do presente trabalho tratou de apresentar a filosofia de Gaston Bachelard, mais especificamente seus estudos sobre a imaginação poética, base teórica da dissertação. Fizemos uma apresentação rápida dos pressupostos bachelardianos, para, a seguir, adentrarmos, cronologicamente, às obras do filósofo, sobretudo às que se detiveram nos quatro elementos (fogo, água, ar e terra) como fundo material (arquetípico) do imaginário e às que desenvolvem uma fenomenologia da imagem. Por fim, depois de termos exposto a definição de imaginação bachelardiana, refletimos sobre duas questões importantes que lhe são anexas e que se associam, sobremaneira: a verdade da metáfora – isto é, a poesia também tem uma verdade, que difere da filosófica – e a possibilidade de distanciamento em relação ao caráter invasivo da história enquanto teoria. No que se refere a este último ponto, explicitamos nosso objetivo de nos colocarmos frente às imagens do “Uivo” o mais nus possível, sem bagagens habituais, numa época, que, a contrapelo de uma suposta missão ontológica e teórica da poesia, recusa os excessos de teoria na leitura do poético. Bachelard vincula o poético a processos naturais/essenciais justamente para que este não se reduza ao histórico. Para o filósofo da Champagne, não há progresso histórico na literatura, não há passado possível na leitura das imagens. Em linhas muito gerais, procuramos fugir do expediente de fazer teoria da poesia (ou da poesia, teoria) e/ou de considera-la a reboque da história ou da filosofia.

No capítulo quarto, assumimos uma posição de catálogo, muito ao gosto de Bachelard, e lemos poeticamente as imagens que nos pareceram cintilar no poema, deixando-as falar, sentindo-as, sem preocupação com totalidades, sem grande avidez pela totalidade do texto. São imagens ígneas, sobretudo as que se esteiam no fogo indefinido e guloso do quadro horrendo de Moloch, constante da segunda parte do poema; imagens de rios e de ruas, e aqui tratamos de dois rios, dois processos imaginativos diferentes; imagens de mobilismo (queda, ascensão etc.) e de liberdade; uivos pétreos e minerais, em especial no que estas imagens têm de hostil; imagens de repouso, devaneios ligados à terra, como *locus* da intimidade e do repouso; devaneios de (anti-)casa, pensando a relação do marginal com a rua; imagens de consagração, levando em conta o que se torna santo na quarta parte do poema; e imagens do esperma como matéria purificadora, cruzando luz, imaginação, pureza, visões, inteligência e, mesmo, gentileza.

Por fim, no último capítulo, em busca do imaginário do poema, isto é de uma “totalidade mais ou menos coerente” (WUNENBURGER, 2003) entre suas imagens, tracejamos dez

“linhas de forças”, que, a nosso ver, percorrem “Howl” de fora a fora, produzindo sentidos e fomentando o cintilar das imagens. São elas: simpatia e identificação com o rejeitado, o místico, o marginal, o individual, o louco; homenagem aos mistérios místicos; a relativização da loucura e consideração desta como expressão natural de êxtase; o amor ablativo, a gentileza e o abraço; a afirmação da experiência individual e da intensidade; a dureza ubíqua e tentacular do Moloch, que, como visto, é mil faces; as quedas (raras e não brutais de todo) e o movimento idealizante das imagens de subir; acolhimento e repelência; pansexualidade subversiva e extensível, amor e esperma; ritmo e experiência de leitura.

Com o presente trabalho, que nada mais é que leitura poética do poético, esperamos ter lançado luzes outras sobre um poema que, rara vez, é lido como objeto estético, mostrando como em “Howl”, sobretudo, a imaginação é fundamental, já que é o elemento subversivo anti-molochiano e o fundo para a construção do texto poético. Em valorizando – em especial, através de Bachelard – o estético, acreditamos ser inda mais políticos, na medida em que contribuimos para uma valorização da Beat como movimento literário, para além do comportamental; e na medida em que desejamos contribuir para impedir que mais cordeiros da imaginação sejam imolados. Ler poeticamente Ginsberg é valorizá-lo enquanto autor e colaborar na construção de um espaço de estética, de sonho e de liberdade, pois, como escreveu, certa feita, a poeta Diane di Prima:

*A guerra é a guerra pela imaginação humana
E ninguém pode lutar senão você/ & e ninguém pode lutar por você
A imaginação não é apenas sagrada, ela é precisa
Não é apenas feroz, é prática
Homens morrem todo dia por falta dela¹²⁸*

¹²⁸ “the war is the war for the human imagination/ and no one can fight it but you / & no one can fight it for you/ The imagination is not only holy, it is precise/ it is not only fierce, it is practical /men die everyday for the lack of it,” (PRIMA, Diane di. Rant. 1985)

Referências Bibliográficas

- ARTHUR, Jason. *Allen Ginsberg's autobiographical gestures. Texas Studies in Literature and Language*, 52(2), 227-246. 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.
- _____. *A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.
- _____. *Fragments de uma Poética do Fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1995.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes. 2008.
- BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2008.
- BLOOM, Harold & HOBBY, Blake (Org.). *The Taboo*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010
- BUENO, André. *O que é geração beat* / André Bueno e Fred Góes, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Elisa Maria Carrancho Sá. *A América, a universalidade e a espiritualidade na poesia da Reconstrução de Walt Whitman*. Porto, 2001. 100f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo Americanos) - Universidade do Porto.
- COSTA, Cristina Henrique da. "L'imagination poétique chez Gaston Bachelard: un enjeu franco-allemand?". *Revista Remate de Males*. Campinas-SP, (35.1): pp. 121-142, Jan./Jun. 2015
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. "A Poética de Gaston Bachelard". In: *Revista de Letras*, número 01, Unesp, São Paulo, 1980. Vol. 20.
- FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FRANÇA, Vinícius M. *A poesia de Philip Levine: estudo seguido de pequena antologia traduzida e comentada*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. 2011.
- GINSBERG, Allen & MILES, Barry (org). *Howl: original Draft Facsimile, Transcript & Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts & Bibliography*. New York: Harper Perennial Modern Classics. 1996.

- GINSBURG, Allen. *O uivo e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 1984.
- GINSBURG, Allen. *Uivo: graphic novel*. Ilustrações de Eric Drooker. Tradução de Luis Dolhnikoff. São Paulo: Globo, 2012.
- GOMES, Daniel Amorim. *A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto. 2014.
- GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. São Leopoldo: UNISINOS, 1991.
- HOMBERGER, Eric. *Ezra Pound: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
- JAPIASSU, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1ª ed., 1976.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. 1. ed, trans. Timothy Bahti. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994
- LEITE, Edgard. "Éticas e utopias da literatura profética". Revista Devarim, no. 8. Rio de Janeiro, p.21-27, 2008.
- MACGOWAN, Christopher J. *Twentieth-century American poetry*. Maldon, MA: Blackwell Pub., 2004.
- MARRONE, Gianfranco. "L'invention du texte", ACTES SÉMIOTIQUES [En ligne]. 2008, n° 111.
- MCCLURE, Michael. *Scratching the Beat Surface*. New York: Penguin, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004
- PIRE, François. *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*. Paris, José Orti, 1967.
- POWELL, David A. *21st-century Gay Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- RASKIN, Jonah. *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- REVERDY, Pierre. *OEuvres complètes*. T. II. Paris: Editions Flammarion, 2010
- RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROUDINESCO, Elisabeth. "Prefácio" in: DOOLITTLE, Hilda. *Por amor a Freud: memórias de minha análise com Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANFELICE, Vinicius Oliveira. *Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Filosofia. Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2014.
- SHINDER, Jason. *The Poem That Changed America: "Howl" Fifty Years Later*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006.
- SKALEBERG, Lucas. "Candor and Apocalypse in Allen Ginsberg's Howl". In: English Studies. LUP Student Papers. 2008.
- STEPHENSON, Gregory. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990
- STERRITT, David. *The Beats: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2013
- VAN ENGEL, D. "Howling Masculinity: queer social change". In: Allen Ginsberg's poetry. Gender, Sexuality, and Urban Spaces: Conference 2011. Working Papers Collection, 2012.

VONO, Augusta. *Allen Ginsberg: Portais Da Tradição*. São Paulo, Brasil: Massao Ohno, 1986.

WARNER, Simon (org). *Howl for Now: A Celebration of Allen Ginsberg's epic protest poem*. Pontefract: Route, 2005.

WATSON, Steven. *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960*. New York: Pantheon Books, 1995.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008

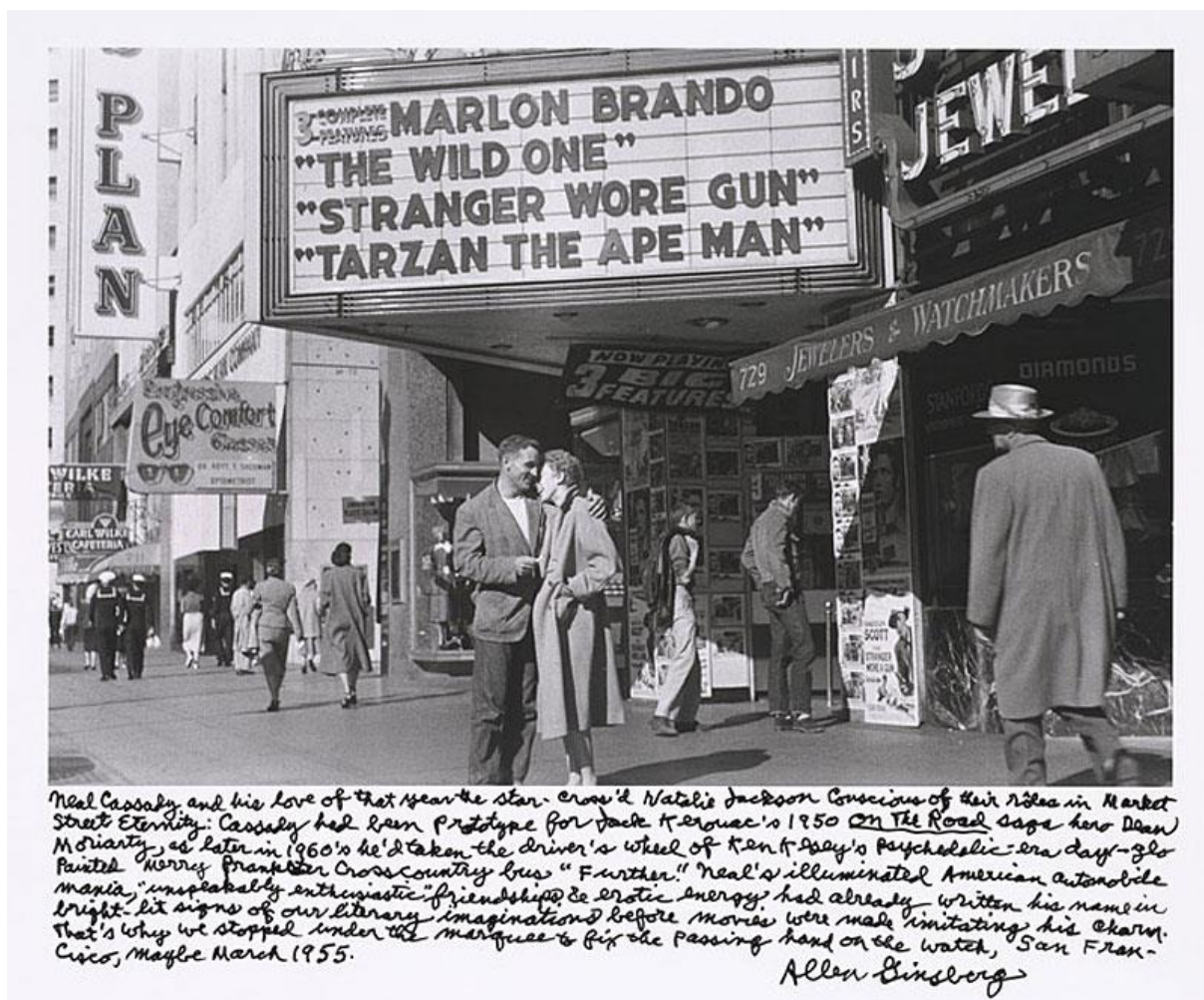
WILLER, Cláudio. "Allen Ginsberg, poeta contemporâneo." In: GINSBERG, Allen. *Uivo: Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

ANEXO I

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1



Neal Cassady e Natalie Jackson. Market Street, San Francisco, Spring, 1955.

Foto de Allen Ginsberg.

Figura 2



Allen Ginsberg e Peter Orlovski visitando Moloch com neblina teatral. Torre do hotel Sir Francis Drake atrás. San Francisco, 1959. Fotografia de Harry Redl.

ANEXO II

“HOWL” E “UIVO”: O POEMA E A TRADUÇÃO DE CLÁUDIO WILLER

Uivo (Allen Ginsberg)

**Uivo
Para Carl Solomon**

I

Eu vi os expoentes da minha geração, destruídos pela loucura,
morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca
de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato ce-
lestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
que pobres esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando
sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis aparta-
mentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades
contemplando o jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram
anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados
das casas de cômodos,
que passaram por universidades com olhos frios e radiantes
alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os
estudiosos da guerra,
que foram expulsos das universidades por serem loucos & publi-
carem odes obscenas nas janelas do crânio,
que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada
em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestos
de papel escutando o Terror através da parede,
que foram detidos em suas barbas públicas voltando por Laredo
com um cinturão de marijuana para Nova Iorque,
que comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam terebintina
em Paradise Alley, morreram ou flagelaram seus torsos
noite após noite
com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e ca-
ralhos em intermináveis orgias,
incomparáveis ruas cegas sem saída de nuvem trêmula e clarão
na mente pulando nos postes dos polos de Canadá &
Paterson, iluminando completamente o mundo imóvel do
Tempo intermediário,
solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal
com verdes árvores do cemitério, porre de vinho nos telhados,
fachadas de lojas de subúrbio na luz cintilante de néon do
tráfego na corrida de cabeça feita do prazer, vibrações de
sol e lua e árvore no ronco de crepúsculo de inverno de
Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana
luz da mente,
que se acorrentaram aos vagões do metrô para o infindável per-
curso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina até que o
barulho das rodas e crianças os trouxesse de volta, trêmulos,
a boca arrebatada e o despovoado deserto do cérebro esva-

ziado de qualquer brilho na lúgubre luz do Zoológico,
 que afundaram a noite toda na luz submarina de Bickford's,
 voltaram à tona e passaram a tarde de cerveja choca no
 desolado Fuggazi's escutando o matraquear da catástrofe
 na vitrola automática de hidrogênio,
 que falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao
 bar ao Hospital Bellevue ao Museu à Ponte do Brooklyn,
 batalhão perdido de debatedores platônicos saltando dos gradis
 das escadas de emergência dos parapeitos das janelas do
 Empire State da Lua,
 tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos e lembran-
 ças e anedotas e viagens visuais e choques nos hospitais
 e prisões e guerras,
 intelectos inteiros regurgitados em recordação total com os olhos
 brilhando por sete dias e noites, carne para a sinagoga jogada
 à rua,
 que desapareceram no Zen de Nova Jersey de lugar algum
 deixando um rastro de postais ambíguos do Centro
 Cívico de Atlantic City,
 sofrendo suores orientais, pulverizações tangerianas nos ossos e
 enxaquecas da China por causa da falta da droga no quarto
 pobremente mobiliado de Newark,
 que deram voltas e voltas à meia noite no pátio da ferrovia
 perguntando-se aonde ir e foram, sem deixar corações
 partidos,
 que acenderam cigarros em vagões de carga, vagões de carga,
 vagões de carga, que rumavam ruidosamente pela neve até
 solitárias fazendas dentro da noite do avô,
 que estudaram Plotino, Poe, São João da Cruz, telepatia e bop-
 cabala pois o Cosmos instintivamente vibrava a seus pés
 em Kansas,
 que passaram solitários pelas ruas de Idaho procurando anjos
 índios e visionários que eram anjos índios e visionários,
 que só acharam que estavam loucos quando Baltimore apareceu
 em êxtase sobrenatural,
 que pularam em limusines com o chinês de Oklahoma no impulso
 da chuva de inverno na luz das ruas de cidade pequena à
 meia-noite,
 que vaguearam famintos e sós por Houston procurando jazz ou
 sexo ou rango e seguiram o espanhol brilhante para con-
 versar sobre América e Eternidade, inútil tarefa, e assim
 embarcaram num navio para a África,
 que desapareceram nos vulcões do México nada deixando além
 da sombra das suas calças rancheiras e a lava e a cinza da
 poesia espalhadas pela lareira Chicago,
 que reapareceram na Costa Oeste investigando o FBI de barba e
 bermudas com grandes olhos pacifistas e sensuais em suas
 peles morenas, distribuindo folhetos ininteligíveis,
 que apagaram cigarros acesos em seus braços protestando contra

o nevoeiro narcótico de tabaco do Capitalismo,
 que distribuíram panfletos supercomunistas em Union Squa-
 re, chorando e despindo-se enquanto as sirenes de Los
 Alamos os afugentavam gemendo mais alto que eles
 e gemiam pela Wall Street e também gemia a balsa de
 Staten Island
 que caíram em prantos em brancos ginásios desportivos, nus e
 trêmulos diante da maquinaria de outros esqueletos,
 que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos
 carros de presos por não terem cometido outro crime a não
 ser sua transação pederástica e tóxica,
 que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado
 sacudindo genitais e manuscritos,
 que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e
 urraram de prazer,
 que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os
 marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano,
 que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama
 de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu
 sêmen para quem quisesse vir,
 que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas
 acabaram choramingando atrás de um tabique de banho
 turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los com sua
 espada,
 que perderam seus garotos amados para as três megeras do destino,
 a megera caolha do dólar heterossexual, megera caolha
 que pisca de dentro do ventre e a megera caolha que só sabe
 ficar plantada sobre sua bunda retalhando os dourados fios
 intelectuais do tear do artesanato,
 que copularam em êxtase insaciável com um garrafa de cerveja,
 uma namorada, um maço de cigarros, uma vela, e caíram
 da cama e continuaram pelo assoalho e pelo corredor e
 terminaram desmaiando contra a parede com uma visão da
 boceta final e acabaram sufocando o derradeiro lampejo
 de consciência,
 que adoçaram as trepadas de um milhão de garotas trêmulas ao
 anoitecer, acordaram de olhos vermelhos no dia seguinte
 mesmo assim prontos para adoçar trepadas na aurora, bundas
 luminosas nos celeiros e nus no lago,
 que foram transar em Colorado numa miríade de carros roubados
 à noite, N.C. herói secreto destes poemas, ganhão e
 Adônis de Denver – prazer ao lembrar suas incontá-
 veis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios
 dos fundos de restaurantes de beira de estrada, raquíticas
 fileiras de poltronas de cinema, picos de montanha, caver-
 nas ou com esquálidas garçonetes no familiar levantar de
 saias solitário à beira da estrada & especialmente secretos
 solipsismos de mictórios de postos de gasolina & becos da
 cidade natal também,
 que se apagaram em longos filmes sórdidos, foram transportados

em sonho, acordaram num Manhattan súbito e conseguiram
 voltar com uma impiedosa ressaca de adegas de Tokay e o
 horror dos sonhos de ferro da Terceira Avenida & camba-
 learam até as agências de desemprego,
 que caminharam a noite toda com os sapatos cheios de sangue
 pelo cais coberto por montões de neve, esperando que uma
 porta se abrisse no East River dando para um quarto cheio
 de vapor e ópio,
 que criaram grandes dramas suicidas nos penhascos de apartamen-
 tos do Hudson à luz azul de holofote antiaéreo da lua & suas
 cabeças receberão coroas de louro no esquecimento,
 que comeram o ensopado de cordeiro da imaginação ou digeriram
 o caranguejo do fundo lodoso dos rios de Boverly,
 que choraram diante do romance das ruas com seus carrinhos de
 mão cheios de cebola e péssima música,
 que ficaram sentados em caixotes respirando a escuridão sob a ponte
 e ergueram-se para construir clavicórdios em seus sótãos,
 que tossiram num sexto andar do Harlem coroado de chamas sob
 um céu tuberculoso rodeados pelos caixotes de laranja da
 teologia,
 que rabiscaram a noite toda deitando e rolando sobre invocações
 sublimes que ao amanhecer amarelado revelaram-se versos
 de tagarelice sem sentido,
 que cozinham animais apodrecidos, pulmão coração pé rabo
 borsht & tortilhas sonhando com o puro reino vegetal,
 que se atiraram sob caminhões de carne em busca de um ovo,
 que jogaram seus relógios do telhado fazendo seu lance de aposta
 pela Eternidade fora do Tempo & despertadores caíram nas
 suas cabeças por todos os dias da década seguinte,
 que cortaram seus pulsos sem resultado por três vezes seguidas,
 desistiram e foram obrigados a abrir lojas de antiguidades
 onde acharam que estavam ficando velhos e choraram,
 que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela
 em Madison Avenue no meio das rajadas de versos
 de chumbo & o estrondo contido dos batalhões de ferro da
 moda & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propa-
 ganda & o gás mostarda de sinistros editores inteligentes
 ou foram atropelados pelos taxis bêbados da Realidade
 Absoluta,
 que se jogaram da Ponte de Brooklyn, isso realmente aconteceu,
 e partiram esquecidos e desconhecidos para dentro da es-
 pectral confusão das ruelas de sopa & carros de bombeiros
 de Chinatown, nem uma cerveja de graça,
 que cantaram desesperados nas janelas, jogaram-se da janela
 do metrô, saltaram no imundo rio Passaic, pularam nos
 braços dos negros, choraram pela rua afora, dançaram
 sobre garrafas quebradas de vinho descalços arrebatando
 nostálgicos discos de jazz europeu dos anos 30 na Alema-
 nha, terminaram o whisky e vomitaram gemendo no toalete
 sangrento, lamentações nos ouvidos e o sopro de colossais

apitos a vapor,
 que mandaram brasa pelas rodovias do passado viajando pela
 solidão da vigília de cadeia do Gólgota de carro enve-
 nenado de cada um ou então a encarnação do Jazz de
 Birmingham,
 que guiaram atravessando o país durante setenta e duas horas
 para saber se eu tinha tido uma visão ou se você tinha tido
 uma visão ou se ele tinha tido uma visão para descobrir
 a Eternidade,
 que viajaram para Denver, que morreram em Denver, que
 retornaram a Denver & esperaram em vão, que espreitaram
 Denver & ficaram parados pensando & solitários em Den-
 ver e finalmente partiram para descobrir o Tempo & agora
 Denver está saudosa dos seus heróis,
 que caíram de joelhos em catedrais sem esperança rezando por
 sua salvação e luz e peito até que a alma iluminasse seu
 cabelo por um segundo,
 que se arrebutaram nas suas mentes na prisão aguardando
 impossíveis criminosos de cabeça dourada e o encanto da
 realidade em seus corações que entoavam suaves blues de
 Alcatraz,
 que se recolheram ao México para cultivar um vício ou às
 Montanhas Rochosas para o suave Buda ou Tânger para
 os garotos ou Pacífico Sul para a locomotiva negra ou
 Havard para Narciso para o cemitério de Woodlawn para
 a coroa de flores para o túmulo,
 que exigiram exames de sanidade mental acusando o rádio de
 hipnotismo & foram deixados com sua loucura & suas
 mãos & um júri suspeito,
 que jogaram salada de batata em conferencistas da Universidade
 de Nova York sobre Dadaísmo e em seguida se apresen-
 taram nos degraus de granito do manicômio com cabeças
 raspadas e fala de arlequin sobre suicídio, exigindo lobo-
 tomia imediata,
 e que em lugar disso receberam o vazio concreto da insulina
 metrazol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia
 ocupacional pingue-pongue & amnésia,
 que num protesto sem humor viraram apenas uma mesa sim-
 bólica de pingue-pongue, mergulhando logo a seguir na
 catatonia,
 voltando anos depois, realmente calvos exceto por uma peruca
 de sangue e lágrimas e dedos para a visível condenação de
 louco nas celas das cidades-manicômio do Leste,
 Pilgrim State, Rockland, Greystone, seus corredores fétidos,
 brigando com os ecos da alma, agitando-se e rolando e ba-
 lançando no banco de solidão à meia-noite dos domínios de
 mausoléu druídico do amor, o sonho da vida um pesadelo,
 corpos transformados em pedras tão pesadas quanto a lua,
 com a mãe finalmente ***** e o último livro fantástico atirado
 pela janela do cortiço e a última porta fechada às 4 da ma-

drugada e o último telefone arremessado contra a parede
 em resposta e o último quarto mobiliado esvaziado até a
 última peça de mobília mental, uma rosa de papel amarelo
 retorcida num cabide de arame do armário e até mesmo
 isso imaginário, nada mais que um bocadinho esperançoso
 de alucinação –
 ah, Carl, enquanto você não estiver a salvo eu não estarei a salvo
 e agora você está inteiramente mergulhado no caldo animal
 total do tempo –
 e que por isso correram pelas ruas geladas obcecados por um
 súbito clarão da alquimia do uso da elipse do catálogo do
 metro & do plano vibratório,
 que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço
 através de imagens justapostas e capturaram o arcanjo da
 alma entre 2 imagens visuais e reuniram os verbos elementa-
 res e juntaram o substantivo e o choque de consciência sal-
 tando numa sensação de Pater Omnipotens Aeterne Deus,
 para recriar a sintaxe e a medida da pobre prosa humana e ficaram
 parados à sua frente, mudos e inteligentes e trêmulos de ver-
 gonha, rejeitados todavia expondo a alma para conformar-se
 ao ritmo do pensamento em sua cabeça nua e infinita,
 o vagabundo louco e Beat angelical no Tempo, desconhecido
 mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito
 no tempo após a morte,
 e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz
 no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram
 soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num
 grito de saxofone de eli eli lama lama sabactani que fez
 com que as cidades tremessem até seu último rádio,
 com o coração absoluto do poema da vida arrancado de seus
 corpos bom para comer por mais mil anos.

II

Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e
 devorou seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão!
 Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis!
 Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos
 exércitos! Velhos chorando nos parques!
 Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado!
 Moloch mental! Moloch o pesado juiz dos homens!
 Moloch a incompreensível prisão! Moloch o presídio desalmado
 de tíbias cruzadas e o Congresso dos sofrimentos! Moloch
 cujos prédios são julgamento! Moloch a vasta pedra da
 guerra! Moloch os governos atônitos!
 Moloch cuja mente é pura maquinaria! Moloch cujo sangue é
 dinheiro corrente! Moloch cujos dedos são dez exércitos!
 Moloch cujo peito é um dínamo canibal! Moloch cujo
 ouvido é um túbulo fumegante!
 Moloch cujos olhos são mil janelas cegas! Moloch cujos arranha-

céus jazem ao longo das ruas como infinitos Jeovás! Moloch cujas
 fábricas sonham e grasnam na neblina! Moloch cujas
 colunas de fumaça e antenas coroam as cidades!
 Moloch cujo amor é interminável óleo e pedra! Moloch cuja alma
 é eletricidade e bancos! Moloch cuja pobreza é o espectro
 do gênio! Moloch cujo destino é uma nuvem de hidrogênio
 sem sexo! Moloch cujo nome é a Mente!
 Moloch em quem permaneço solitário! Moloch em quem sonho
 com anjos! Louco em Moloch! Chupador de caralhos
 em Moloch! Mal-amado e sem homens em Moloch!
 Moloch que penetrou cedo na minha alma! Moloch em quem sou
 uma consciência sem corpo! Moloch que me afugentou do
 meu êxtase natural! Moloch a quem abandono! Despertar
 em Moloch! Luz escorrendo do céu!
 Moloch! Moloch! Apartamentos de robôs! subúrbios invisíveis!
 tesouros de esqueletos! capitais cegas! indústrias demoní-
 cas! nações espectrais! invencíveis hospícios! caralhos de
 granito! bombas monstruosas!
 Eles quebraram suas costas levantando Moloch ao Céu! Calça-
 mentos, árvores, rádios, toneladas! Levantando a cidade ao
 Céu que existe e está em todo lugar ao nosso redor!
 Visões! profecias! alucinações! milagres! êxtases! descendo pela
 correnteza do rio americano!
 Sonhos! adorações! iluminações! religiões! o carregamento todo
 em bosta sensitiva!
 Desabamentos! sobre o rio! saltos e crucifixões! descendo a cor-
 renteza! Ligados! Epifanias! Desesperos! Dez anos de gritos
 animais e suicídios! Mentes! Amores novos! Geração louca!
 Jogados nos rochedos do Tempo!
 Verdadeiro riso no santo rio! Eles viram tudo! o olhar selvagem!
 os berros sagrados! Eles deram adeus! Pularam do telhado!
 rumo à solidão! acenando! levando flores! Rio abaixo! rua acima!

III

Carl Solomon! Eu estou com você em Rockland
 onde você está mais louco do que eu
 Eu estou com você em Rockland
 onde você deve sentir-se muito estranho
 Eu estou com você em Rockland
 onde você imita a sombra da minha mãe
 Eu estou com você em Rockland
 onde você assassinou suas doze secretárias
 Eu estou com você em Rockland
 onde você ri deste humor invisível
 Eu estou com você em Rockland
 onde somos grandes escritores na mesma abominável
 máquina de escrever
 Eu estou com você em Rockland
 onde seu estado se tornou muito grave e é noticiado pelo

rádio
 Eu estou com você em Rockland
 onde as faculdades do crânio não aguentam mais os
 vermes dos sentidos
 Eu estou com você em Rockland
 onde você bebe o chá dos seios das solteironas de Uti-
 ca
 Eu estou com você em Rockland
 onde você bolina os corpos das suas enfermeiras as hár-
 pias do Bronx
 Eu estou com você em Rockland
 onde você grita de dentro de uma camisa de força
 que está perdendo o verdadeiro jogo de pingue-pongue do
 abismo
 Eu estou com você em Rockland
 onde você martela o piano catatônico a alma é inocente
 e imortal e nunca poderia morrer impiamente num hos-
 pício armado,
 Eu estou com você em Rockland
 onde com mais de cinquenta eletrochoques sua alma nunca
 mais retornará a seu corpo de volta de sua peregrinação
 rumo a uma cruz no vazio
 Eu estou com você em Rockland
 onde você acusa seus médicos de loucura e prepara a
 revolução socialista hebraica contra o Gólgota nacional
 e fascista
 Eu estou com você em Rockland
 onde você rasga os céus de Long Island e faz surgir seu
 Jesus vivo e humano do túmulo sobre-humano
 Eu estou com você em Rockland
 onde há mais de vinte e cinco mil camaradas loucos todos
 juntos cantando os versos finais da Internacional
 Eu estou com você em Rockland
 onde abraçamos e beijamos os Estados Unidos sob nossas
 cobertas os Estados Unidos que tosem a noite toda e não
 nos deixam dormir
 Eu estou com você em Rockland
 onde despertamos eletrocutados do coma pelos nossos
 próprios aeroplanos da mente roncando sobre o telhado
 eles vieram jogar bombas angelicais o hospital ilumina-
 se paredes imaginárias desabam Ó legiões esqueléticas
 correi para fora Ó choque de misericórdia salpicado de
 estrelas a guerra eterna chegou Ó vitória esquece tua
 roupa de baixo estamos livres
 Eu estou com você em Rockland
 nos meus sonhos você caminha gotejante de volta de
 uma viagem marítima pela grande rodovia que atravessa
 a América em lágrimas até a porta do meu chalé dentro
 da Noite Ocidental

Nota de rodapé para Uivo

Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo!
 Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo!
 O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo!
 A língua e o caralho e a mão e o cu são santos!
 Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é
 eternidade! todo mundo é um anjo!
 O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo
 quanto você minha alma é santa!
 A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os
 ouvintes são santos o êxtase é santo!
 Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Ke
 rouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos
 os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os
 horrendos anjos humanos!
 Santa minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos
 vovôs de Kansas!
 Santo o saxofone que geme! Santo o apocalipse bop! Santos a
 banda de jazz marijuana hipsters paz & droga & sonhos!
 Santa a solidão dos arranha-céus e calçamentos! Santas as café-
 terias cheias de milhões! Santo o misterioso rio de lágrimas
 sob as ruas!
 Santo o solitário Jagarnata! Santo o enorme cordeiro da classe
 média! Santos os pastores loucos da rebelião! Quem saca
 que Los Angeles é Los Angeles!
 Santo Nova York! Santo San Francisco Santo Peoria & Seattle
 Santo Paris Santo Tânger Santo Moscou Santo Istambul!
 Santo o tempo na eternidade santa a eternidade no tempo santos
 os despertadores no espaço santa a quarta dimensão santa a
 quinta internacional santo o anjo em Moloch!
 Santo o mar santo o deserto santa a ferrovia santa a locomotiva
 santas as visões santas as alucinações santos os milagres
 santo o globo ocular santo o abismo!
 Santo perdão! misericórdia! caridade! fé! Santo! Nossos! corpos!
 sofrendo! magnanimidade!
 Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da
 alma!

[Tradução de Cláudio Willer, 1984]

Howl (Allen Ginsberg)

Howl For Carl Solomon

I

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
 dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,
 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the
 machinery of night,
 who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness
 of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,
 who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on
 tenement roofs illuminated,
 who passed through universities with radiant cool eyes hallucinating Arkansas and Blake-light
 tragedy among the scholars of war,
 who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes on the windows of
 the skull,
 who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in wastebaskets and
 listening to the Terror through the wall,
 who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt of marijuana for New
 York,
 who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or purgatoried their
 torsos night after night
 with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls,
 incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind leaping toward poles
 of Canada & Paterson, illuminating all the motionless world of Time between,
 Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the
 rooftops, storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon and
 tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of
 mind,
 who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy Bronx on
 benzedrine until the noise of wheels and children brought them down shuddering mouth-
 wracked and battered bleak of brain all drained of brilliance in the drear light of Zoo,
 who sank all night in submarine light of Bickford's floated out and sat through the stale beer
 afternoon in desolate Fugazzi's, listening to the crack of doom on the hydrogen jukebox,
 who talked continuously seventy hours from park to pad to bar to Bellevue to museum to the
 Brooklyn Bridge,
 a lost battalion of platonic conversationalists jumping down the stoops off fire escapes off
 windowsills off Empire State out of the moon,
 yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and anecdotes and eyeball
 kicks and shocks of hospitals and jails and wars,
 whole intellects disgorged in total recall for seven days and nights with brilliant eyes, meat for
 the Synagogue cast on the pavement,
 who vanished into nowhere Zen New Jersey leaving a trail of ambiguous picture postcards of
 Atlantic City Hall,
 suffering Eastern sweats and Tangerian bone-grindings and migraines of China under junk-
 withdrawal in Newark's bleak furnished room,

who wandered around and around at midnight in the railroad yard wondering where to go, and
 went, leaving no broken hearts,
 who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars racketing through snow toward lonesome farms in
 grandfather night,
 who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kabbalah because the cosmos
 instinctively vibrated at their feet in Kansas,
 who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels who were visionary
 indian angels,
 who thought they were only mad when Baltimore gleamed in supernatural ecstasy,
 who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse of winter midnight
 streetlight smalltown rain,
 who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed
 the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took
 ship to Africa,
 who disappeared into the volcanoes of Mexico leaving behind nothing but the shadow of
 dungarees and the lava and ash of poetry scattered in fireplace Chicago,
 who reappeared on the West Coast investigating the FBI in beards and shorts with big pacifist
 eyes sexy in their dark skin passing out incomprehensible leaflets,
 who burned cigarette holes in their arms protesting the narcotic tobacco haze of Capitalism,
 who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the
 sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry
 also wailed,
 who broke down crying in white gymnasiums naked and trembling before the machinery of
 other skeletons,
 who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime
 but their own wild cooking pederasty and intoxication,
 who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and
 manuscripts,
 who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy,
 who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of Atlantic and
 Caribbean love,
 who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and
 cemeteries scattering their semen freely to whomever come who may,
 who hiccuped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind a partition in a Turkish
 Bath when the blond & naked angel came to pierce them with a sword,
 who lost their loveboys to the three old shrews of fate the one eyed shrew of the heterosexual
 dollar the one eyed shrew that winks out of the womb and the one eyed shrew that does
 nothing but sit on her ass and snip the intellectual golden threads of the craftsman's loom,
 who copulated ecstatic and insatiate with a bottle of beer a sweetheart a package of cigarettes a
 candle and fell off the bed, and continued along the floor and down the hall and ended
 fainting on the wall with a vision of ultimate cunt and come eluding the last gyzym of
 consciousness,
 who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset, and were red eyed in the
 morning but prepared to sweeten the snatch of the sunrise, flashing buttocks under barns and
 naked in the lake,
 who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C., secret hero of these
 poems, cocksman and Adonis of Denver—joy to the memory of his innumerable lays of girls
 in empty lots & diner backyards, moviehouses' rickety rows, on mountaintops in caves or
 with gaunt waitresses in familiar roadside lonely petticoat upliftings & especially secret gas-
 station solipsisms of johns, & hometown alleys too,

who faded out in vast sordid movies, were shifted in dreams, woke on a sudden Manhattan, and
 picked themselves up out of basements hung-over with heartless Tokay and horrors of Third
 Avenue iron dreams & stumbled to unemployment offices,
 who walked all night with their shoes full of blood on the snowbank docks waiting for a door in
 the East River to open to a room full of steam-heat and opium,
 who created great suicidal dramas on the apartment cliff-banks of the Hudson under the wartime
 blue floodlight of the moon & their heads shall be crowned with laurel in oblivion,
 who ate the lamb stew of the imagination or digested the crab at the muddy bottom of the rivers
 of Bowery,
 who wept at the romance of the streets with their pushcarts full of onions and bad music,
 who sat in boxes breathing in the darkness under the bridge, and rose up to build harpsichords in
 their lofts,
 who coughed on the sixth floor of Harlem crowned with flame under the tubercular sky
 surrounded by orange crates of theology,
 who scribbled all night rocking and rolling over lofty incantations which in the yellow morning
 were stanzas of gibberish,
 who cooked rotten animals lung heart feet tail borsht & tortillas dreaming of the pure vegetable
 kingdom,
 who plunged themselves under meat trucks looking for an egg,
 who threw their watches off the roof to cast their ballot for Eternity outside of Time, & alarm
 clocks fell on their heads every day for the next decade,
 who cut their wrists three times successively unsuccessfully, gave up and were forced to open
 antique stores where they thought they were growing old and cried,
 who were burned alive in their innocent flannel suits on Madison Avenue amid blasts of leaden
 verse & the tanked-up clatter of the iron regiments of fashion & the nitroglycerine shrieks of
 the fairies of advertising & the mustard gas of sinister intelligent editors, or were run down by
 the drunken taxicabs of Absolute Reality,
 who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked away unknown and
 forgotten into the ghostly daze of Chinatown soup alleyways & firetrucks, not even one free
 beer,
 who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window, jumped in the filthy
 Passaic, leaped on negroes, cried all over the street, danced on broken wineglasses barefoot
 smashed phonograph records of nostalgic European 1930s German jazz finished the whiskey
 and threw up groaning into the bloody toilet, moans in their ears and the blast of colossal
 steamwhistles,
 who barreled down the highways of the past journeying to each other's hotrod-Golgotha jail-
 solitude watch or Birmingham jazz incarnation,
 who drove crosscountry seventytwo hours to find out if I had a vision or you had a vision or he
 had a vision to find out Eternity,
 who journeyed to Denver, who died in Denver, who came back to Denver & waited in vain, who
 watched over Denver & brooded & loned in Denver and finally went away to find out the
 Time, & now Denver is lonesome for her heroes,
 who fell on their knees in hopeless cathedrals praying for each other's salvation and light and
 breasts, until the soul illuminated its hair for a second,
 who crashed through their minds in jail waiting for impossible criminals with golden heads and
 the charm of reality in their hearts who sang sweet blues to Alcatraz,
 who retired to Mexico to cultivate a habit, or Rocky Mount to tender Buddha or Tangiers to
 boys or Southern Pacific to the black locomotive or Harvard to Narcissus to Woodlawn to the
 daisychain or grave,

who demanded sanity trials accusing the radio of hypnotism & were left with their insanity &
 their hands & a hung jury,
 who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism and subsequently presented themselves
 on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide,
 demanding instantaneous lobotomy,
 and who were given instead the concrete void of insulin Metrazol electricity hydrotherapy
 psychotherapy occupational therapy pingpong & amnesia,
 who in humorless protest overturned only one symbolic pingpong table, resting briefly in
 catatonia,
 returning years later truly bald except for a wig of blood, and tears and fingers, to the visible
 madman doom of the wards of the madtowns of the East,
 Pilgrim State's Rockland's and Greystone's foetid halls, bickering with the echoes of the soul,
 rocking and rolling in the midnight solitude-bench dolmen-realms of love, dream of life a
 nightmare, bodies turned to stone as heavy as the moon,
 with mother finally *****, and the last fantastic book flung out of the tenement window, and
 the last door closed at 4 A.M. and the last telephone slammed at the wall in reply and the last
 furnished room emptied down to the last piece of mental furniture, a yellow paper rose
 twisted on a wire hanger in the closet, and even that imaginary, nothing but a hopeful little bit
 of hallucination—
 ah, Carl, while you are not safe I am not safe, and now you're really in the total animal soup of
 time—
 and who therefore ran through the icy streets obsessed with a sudden flash of the alchemy of the
 use of the ellipsis catalogue a variable measure and the vibrating plane,
 who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped
 the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the
 noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens
 Aeterna Deus
 to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless and
 intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform to the
 rhythm of thought in his naked and endless head,
 the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might be left to
 say in time come after death,
 and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew
 the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani
 saxophone cry that shivered the cities down to the last radio
 with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a
 thousand years.

II

What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and
 imagination?
 Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under
 the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!
 Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the
 heavy judger of men!
 Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of
 sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch the vast stone of war! Moloch the
 stunned governments!

Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!
 Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smoke-stacks and antennae crown the cities!
 Moloch whose love is endless oil and stone! Moloch whose soul is electricity and banks! Moloch whose poverty is the specter of genius! Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! Moloch whose name is the Mind!
 Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream Angels! Crazy in Moloch! Cocksucker in Moloch! Lacklove and manless in Moloch!
 Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am a consciousness without a body! Moloch who frightened me out of my natural ecstasy! Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch! Light streaming out of the sky!
 Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skeleton treasuries! blind capitals! demonic industries! spectral nations! invincible madhouses! granite cocks! monstrous bombs! They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements, trees, radios, tons! lifting the city to Heaven which exists and is everywhere about us!
 Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies! gone down the American river! Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole boatload of sensitive bullshit! Breakthroughs! over the river! flips and crucifixions! gone down the flood! Highs! Epiphanies! Despairs! Ten years' animal screams and suicides! Minds! New loves! Mad generation! down on the rocks of Time!
 Real holy laughter in the river! They saw it all! the wild eyes! the holy yells! They bade farewell! They jumped off the roof! to solitude! waving! carrying flowers! Down to the river! into the street!

III

Carl Solomon! I'm with you in Rockland
 where you're madder than I am
 I'm with you in Rockland
 where you must feel very strange
 I'm with you in Rockland
 where you imitate the shade of my mother
 I'm with you in Rockland
 where you've murdered your twelve secretaries
 I'm with you in Rockland
 where you laugh at this invisible humor
 I'm with you in Rockland
 where we are great writers on the same dreadful typewriter
 I'm with you in Rockland
 where your condition has become serious and is reported on the radio
 I'm with you in Rockland
 where the faculties of the skull no longer admit the worms of the senses
 I'm with you in Rockland
 where you drink the tea of the breasts of the spinsters of Utica
 I'm with you in Rockland
 where you pun on the bodies of your nurses the harpies of the Bronx
 I'm with you in Rockland

where you scream in a straightjacket that you're losing the game of the actual pingpong of the abyss
 I'm with you in Rockland
 where you bang on the catatonic piano the soul is innocent and immortal it should never die ungodly in an armed madhouse
 I'm with you in Rockland
 where fifty more shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void
 I'm with you in Rockland
 where you accuse your doctors of insanity and plot the Hebrew socialist revolution against the fascist national Golgotha
 I'm with you in Rockland
 where you will split the heavens of Long Island and resurrect your living human Jesus from the superhuman tomb
 I'm with you in Rockland
 where there are twentyfive thousand mad comrades all together singing the final stanzas of the Internationale
 I'm with you in Rockland
 where we hug and kiss the United States under our bedsheets the United States that coughs all night and won't let us sleep
 I'm with you in Rockland
 where we wake up electrified out of the coma by our own souls' airplanes roaring over the roof they've come to drop angelic bombs the hospital illuminates itself imaginary walls collapse O skinny legions run outside O starry-spangled shock of mercy the eternal war is here O victory forget your underwear we're free
 I'm with you in Rockland
 in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage in the Western night

Footnote to Howl

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
 The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!
 Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel!
 The bum's as holy as the seraphim! the madman is holy as you my soul are holy!
 The typewriter is holy the poem is holy the voice is holy the hearers are holy the ecstasy is holy!
 Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady holy the unknown buggered and suffering beggars holy the hideous human angels!
 Holy my mother in the insane asylum! Holy the cocks of the grandfathers of Kansas!
 Holy the groaning saxophone! Holy the bop apocalypse! Holy the jazzbands marijuana hipsters peace peyote pipes & drums!
 Holy the solitudes of skyscrapers and pavements! Holy the cafeterias filled with the millions! Holy the mysterious rivers of tears under the streets!
 Holy the lone juggernaut! Holy the vast lamb of the middleclass! Holy the crazy shepherds of rebellion! Who digs Los Angeles IS Los Angeles!
 Holy New York Holy San Francisco Holy Peoria & Seattle Holy Paris Holy Tangiers Holy Moscow Holy Istanbul!

Holy time in eternity holy eternity in time holy the clocks in space holy the fourth dimension
holy the fifth International holy the Angel in Moloch!
Holy the sea holy the desert holy the railroad holy the locomotive holy the visions holy the
hallucinations holy the miracles holy the eyeball holy the abyss!
Holy forgiveness! mercy! charity! faith! Holy! Ours! bodies! suffering! magnanimity!
Holy the supernatural extra brilliant intelligent kindness of the soul!